



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Ciências Sociais – ICS

Departamento de Sociologia – SOL

O DRAMA DO AMOR CONTEMPORÂNEO.

Crítica das contradições nas vivências afetivas e em suas
representações cinematográficas hoje.

Thomas Edson de Jesus Theodoro Amorim

Orientador: Dr. Edson Silva Farias

Brasília

2012

O DRAMA DO AMOR CONTEMPORÂNEO.

Crítica das contradições nas vivências afetivas e em suas representações
cinematográficas hoje.

Monografia apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília, como requisito
parcial e obrigatório para obtenção do título de
Bacharel em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva Farias

Brasília
2012

Agradecimentos:

Esse texto jamais poderia ter chegado ao final que chegou sem a valiosa contribuição de *Talita Siqueira Cavaignac*. Eu sempre serei grato pela inspiração e pelas leituras especialmente atentas. Mas, particularmente, por você ter me ajudado, na vida, a ir além de meus “castelos no ar” e somado a eles a experiência de um amor cotidiano, de você ter me ajudado a vivenciar aquilo sobre o que em parte escrevo aqui, a utopia concreta.

Também devo mais do que poderia expressar ao amigo fiel e companheiro de pesquisa incansável *Maurício Piatti Lages*. Apesar de nossas diferenças teóricas, seu entusiasmo constante e nossas infinitas conversas entram nessa construção como um pano de fundo indispensável, uma contribuição que toca em tudo.

Agradeço de todo coração ao meu orientador e amigo, *Dr. Edson Silva de Farias*. Sua dedicação, paciência e atenção acadêmica foram importantes em cada etapa de meu trabalho, no projeto, nas leituras, na análise e na difícil escrita. E, para além do que eu poderia imaginar, nossa relação extra-acadêmica também tem sido profunda e objeto de inspiração, apoio e conhecimento em vários aspectos de minha vida.

Por fim, dirijo um muito obrigado ao *Dr. Stefan Fornos Klein*, que compôs a banca avaliadora junto ao meu orientador, e deu dicas muito importantes para os retoques finais desse trabalho.

Brasília
2012

ÍNDICE:

INTRODUÇÃO.....	05
-----------------	----

PARTE 1 - A HISTÓRIA SOCIAL DO AFETO.

<i>Capítulo 1- A construção do amor romântico.....</i>	<i>15</i>
<i>Capítulo 2 – As contradições na consolidação de uma sociabilidade romântica: a sociedade de mercado e o amor romântico.....</i>	<i>25</i>

PARTE 2 - O AMOR CONTEMPORÂNEO IMAGINADO E DRAMATIZADO.

<i>Capítulo 3 – Os motes universalistas do amor no cinema versus as escolhas e cenários turbulentos do presente.....</i>	<i>42</i>
<i>Capítulo 4 – Imagens de glamour e imagens de cotidiano.....</i>	<i>55</i>
<i>Capítulo 5 – Medo e sátira: o significado sociológico da estética de paródias e pastiches nas comédias românticas.....</i>	<i>66</i>

CONCLUSÃO.....	74
----------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
---------------------------------	----

INTRODUÇÃO

A relação imediata, natural, necessária, do homem como homem é a *relação do homem com a mulher*. Nesta relação genérica *natural* da espécie a relação do homem com a natureza é imediatamente sua relação com o homem, assim como a relação com o homem é imediatamente sua relação com a natureza, a sua própria função *natural*. Nesta relação *fica sensivelmente claro*, portanto, reduzida a um *factum* intuitivo, até que ponto a essência humana veio a ser para o homem natureza ou a natureza [veio a ser] essência humana do homem. (MARX, 2010, p. 104).

O amor romântico representa, seguindo o espírito da formulação de Marx, o momento em que a natureza biológica se torna para o ser humano natureza completamente socializada, natureza afetivamente formulada, que se torna necessária não apenas enquanto impulso libidinal ou necessidade social utilitária, mas como estrutura fundamental na edificação do eu, na construção da subjetividade individual e coletiva. Inversamente, o amor torna-se natureza humana. A partir de então, acompanhar o percurso do desenvolvimento desse afeto em nossa história contemporânea já não aparece como curiosidade e sim como necessidade para compreender o que se torna a humanidade em uma época de transformações significativas no sociometabolismo das relações humanas e da humanidade com a natureza. A história do amor é nossa história entre nós, nossa história simbólica e, portanto, também parte de nossa história enquanto seres produtivos de materialidades e afetividades.

Não à toa, o amor ocupou um lugar de grande relevância na simbolização da civilização ocidental desde que esta se constituiu. Ao longo dos últimos séculos, ele foi louvado como a condição para que diferentes indivíduos transpusessem a distância em relação a outro ser, como possibilidade exclusiva por parte dos amantes de alcançarem o âmago de outro e serem também reconhecidos, partilharem a existência de maneira profunda e espontânea. Símbolo, ao mesmo tempo, de liberdade, felicidade, em certa medida, também igualdade.

Eros, sendo visto como o sentimento humano em sua plenitude, seria avesso a todo fechamento em si mesmo, a toda resignação quanto ao “nada” no mundo. Assim, o

amor satisfaria às necessidades utópicas, às esperanças de comunicação, compreensão, troca, etc. (BLOCH, 2005). A ânsia pela realização encontraria no amor romântico uma forma de expressão mundana, mas ainda transcendente¹, que se mostraria possível mesmo dentro das rotinas estabelecidas e acenaria para a felicidade plena.

Como veremos, de fato, entusiasmo e arrebatamento encontram endosso nos sofrimentos e desvarios das paixões, corações jovens e revolucionários colocaram em jogo seus interesses e costumes sem pestanejar em nome do amor e o tornaram mais do que uma imaginação mitológica. Envolvidos por tais energias, os fantasmas do ressentimento, da inautenticidade, da alienação e do desentusiasmo puderam ser radicalmente eliminados da vivência de alguns amantes, embora, na maior parte dos casos, apenas como uma lufada de ar, refrescante, porém passageira.

Tal natureza selvagem e desafiadora do envolvimento amoroso, segundo Francesco Alberoni (1988), se explicaria por sua verdade mais profunda, a lógica do *enamoramento*, momento essencial do afeto entre os amantes, tempo que rompe com a banalidade do que está dado e estabelece novos horizontes e significados para a vida dos indivíduos. O “enamoramento”, como todo estado nascente, como todo momento de gênese social, seria uma exploração do possível através do impossível, uma tentativa feita pelo imaginário de se impor ao existente. “O Eros é um força revolucionária, ainda que restrita a duas pessoas” (ALBERONI, 1988, p.11). O amor verdadeiro, assim sendo, seria fruto da instauração de novas prioridades, de novos gostos e de novas verdades por indivíduos socialmente propensos a esse tipo de projeção utópica.

Por outro lado, a problemática do amor romântico não será analisada no presente trabalho nesse seu aspecto ontológico mais abstrato, como a ênfase que Alberoni confere à “natureza do amor”, embora façamos uso permanente, ao longo do texto, das imagens líricas fornecidas pelo autor, como modelo a contrastar com as configurações contingentes que o amor pode assumir. Como instituição social, o amor romântico não apenas transborda os limites do biológico e psicológico, mas se constitui neles e a partir deles, restando distinguir o nível de abstração com que estamos a trabalhar momento a momento e sempre buscando apenas uma ontologia que seja histórica.

¹ A frase apócrifa atribuída a Shakespeare, dá ideia de quanto se criou uma metafísica do amor: “Tudo o que precisamos é de uma mão para segurar, e um coração para nos entender”.

[1] Em primeiro, sabemos ser o amor romântico uma força vital *sui generis*, uma estrutura de sentimento e pulsional cantada por poetas, estudada por psicólogos e até biólogos. Aqui o problema diz respeito à criação e manutenção de um denso vínculo afetivo entre duas pessoas biologicamente individualizadas, em que pesa a expectativa de encontrar e confirmar o laço com a “cara-metade” e o risco de não ser correspondido, a vontade de manter o amor e o medo de perdê-lo por qualquer circunstância, a necessidade de reconhecimento e os impasses das comprovações de reciprocidade, os temores e dificuldades relativos à sexualidade etc.

Uma vez iniciado o processo de apaixonar-se, o drama dos sujeitos românticos prossegue no fazer durar o amor, em manter acesa a chama, sem permitir que a rotina feche as portas abertas pela paixão e pela libido. Estes desafios do devir amoroso, mais longos e mais espinhosos, não podem ser negligenciados, pois tocam numa questão sensível para os debates sobre a natureza “eterna” do amor, afinal sempre há teóricos dispostos a apontarem a “artificialidade” do sentimento e, frequentemente, o arrefecimento da paixão biológica é apresentado como “prova” da falsidade e do suposto puro idealismo dessa complexa afetividade. Outros, inversamente, enfatizam a capacidade de se reapaixonar perante o frescor do renovar-se contínuo dos indivíduos e a consequente redescoberta constante de novos encantos entre os amantes (ALBERONI, 1988).

A verdade é que se o estudo for efetuado unicamente sobre a ficção do anseio genérico, do impulso atemporal, os resultados das pesquisas sempre acabarão condicionados pelo “otimismo” ou “pessimismo” da perspectiva do teórico e não por demonstrações acerca do significado cultural e dos efeitos sociais em contextos reais.

[2] Ou seja, como toda a produção humana, o amor romântico precisa ser visualizado também por outro ângulo, o de seu contexto sociológico e histórico, da constituição e capacitação social dos agentes que vivem o afeto. A sua base efetiva não é fixa, mas está em permanente deslocamento. Este é o segundo nível de entendimento necessário de se ter em mente para tratar com precisão do drama do amor contemporâneo. As prioridades, as escolhas de valor, as condições de realização do amor, a possibilidade de conviver com o amante, devem ser consideradas a partir das condições mais amplas da sociedade em que se vive.

Por exemplo, em um estudo do momento histórico anterior ao nosso, as regras sociais patriarcais, ou a “hipocrisia sexual vitoriana”, são as condições sob as quais devemos compreender a formação e o impacto dos ideais do amor romântico novecentista, tal binômio (amor/amor historicamente dado) esclarece tanto alguns ingredientes da utopia romântica, como os limites com os quais ela se defrontava concretamente e que definiam seu próprio curso. Em uma análise dialética, em uma ontologia histórica, ambos os aspectos teriam de ser tomados em conjunto, mas não devemos aqui perder de vista nosso objetivo de trabalho, que é analisar as contradições contemporâneas do amor histórico.

O que iremos buscar desvendar são os dilemas amorosos surgidos em um ambiente histórico novo, conhecido como pós-modernidade, em que a descartabilidade dos laços afetivos e das identidades subjetivas dos indivíduos parece colocar em segundo plano os problemas modernistas com a rotina e monotonia, mas leva junto também a segurança e a capacidade de conquistar objetivos. Engendra-se uma projeção afetiva voraz, cruel e muito similar ao espírito do mercado consumista (BAUMAN, 2004).

À luz dessa diferenciação entre a fisionomia do ideal e o contexto histórico, bem como da intrínseca relação entre eles, podemos escapar das referidas confusões teóricas que levaram muitos autores a compreenderem a utopia romântica como uma espécie de arcaísmo, pois tais concepções partiram da equivocada crença de que a projeção amorosa anteriormente estava em perfeita harmonia com sua paisagem social objetiva e subjetiva, enquanto hoje estaria isolada no puro mundo das ideias. Entretanto, como poderemos averiguar, a verdade é que o amor romântico, em seus traços mais persistentes no tempo, experimentou vitórias no campo dos hábitos afetivos tão grandes quanto suas derrotas e não é menos razoável hoje do que em qualquer outra época.

Uma vez aceita a diferenciação e a imbricação entre o ideal romântico e as práticas amorosas efetivas e, também, o caráter contraditório das transformações sociais, presentes perante a tradição do amor romântico, somos levados a considerar unilateral a argumentação do teórico Jurandir Freire Costa:

O amor se tornou a última razão do sujeito, justamente quando seu universo moral de origem não pôde mais garantir-lhe o poder ideal de outrora. Cercado de violência, competição, frivolidade,

superficialidade, egoísmo desenfreado e indiferença, o amor ergueu-se como uma fronteira ou trincheira entre o sujeito moral e a barbárie do mercado. Mas, sitiado e fora do nicho ecológico original, perdeu a perfeição mítica que tinha. Enquanto foi emblema do cuidado com as gerações, da harmonia entre 'sexos desiguais' e da família 'como célula da sociedade', guardou a transcendência que o protegia do tempo e do uso; quando se tornou um sentimento a mais na dieta dos prazeres a quilo, passou a ser visto como qualquer coisa ou pessoa na cultura do consumo: perdeu o interesse, lata do lixo! (...) Sem a retaguarda dos laços culturais mais vastos, o amor tornou-se derrisório. Em vão quisemos fazer dele um só e o mesmo passaporte para a 'ilha dos prazeres' e para o céu das emoções perenes. A operação malogrou. Sem a moralidade tradicional, o amor mostra os pés de barro de toda paixão humana; com a moralidade tradicional, traz um ranço de ascetismo que ninguém mais pode aceitar (COSTA, 1998, p. 20).

E continua, em tom crítico:

Nada nos parece mais tedioso e bizarro do que aventuras sem orgasmo e sofrimentos sem remédio à vista. Aprendemos a gozar com o fútil, o passageiro e todo 'além do princípio do prazer' é só um vício de linguagem ou da inércia dos costumes. Em suma, vivemos numa moral dupla: de um lado, a sedução das sensações; de outro, a saudade dos sentimentos. Queremos um amor imortal e com data de validade marcada: eis sua incontornável antinomia e sua moderna vicissitude! (COSTA, 1998, p. 21).

Consideramos correta a ênfase do autor dada à plena tensão entre a compulsão pelo prazer e ascese romântica. Por outro lado, as transformações sociais assinaladas são apenas as negativas frente ao amor romântico, como se o desenvolvimento tivesse sido linear e inequívoco. A verdade, porém, é que o mesmo movimento histórico a solapar componentes tão significativos do sentimento em sua forma clássica, como a espera, a expectativa, o temor e o comedimento, simultaneamente, foi responsável por ter “reestabelecido uma distância entre homens e mulheres, de haver tornado as mulheres mais autônomas, mais conscientes, mais fortes, recriando aquela tensão entre coisas diferentes que constitui a essência do enamoramento” (ALBERONI, 1988, p. 96). Assim, a “saudade” dos velhos padrões facilmente transforma-se em “sedução” utópica por uma possível fusão dos novos prazeres do gozo com o idílio dos sentimentos duradouros.

Costa sublinha três aspectos “falsos” na crença do senso-comum acerca do amor romântico: a) ele é tido como incontrollável; b) como portador da felicidade irrestrita; e c) é tido como universal e supra-histórico (COSTA, 1998). Contra o primeiro juízo, ele afirma que o amor é altamente suscetível à homogamia de classe, à manutenção de grupos étnicos e nacionais, ou seja, as escolhas de pares amorosos nada teriam de arbitrárias. Em segundo lugar, quanto às promessas de alegria no amor, ressalta a enorme massa de pessoas cujo sofrimento deriva de fracassos amorosos, seja em razão da falha em atingir os altos padrões da meta cultural ou por perdê-los. Em terceiro, por fim, nega o caráter “universal” ou “natural” do amor, dedica a maior parte de seus esforços teóricos a uma genealogia bastante completa acerca da construção tanto do objeto amoroso quanto do sujeito amoroso, desde a filosofia medieval cristã até a imaginação afetiva nostálgica dos nobres nas sociedades de corte europeias. Todo o procedimento leva Costa à confirmação (óbvia) de que o amor romântico é um desenvolvimento cultural e, daí, à conclusão de que a crença pode ser eliminada em caso de estar desatualizada, pois também:

Já pensamos que a felicidade só existia na bravura e na sabedoria com que entrávamos e saíamos da esfera pública, para expor feitos e palavras ao esplendor do espaço comum. Já pensamos que a felicidade vinha com a santidade e gememos e choramos ao perceber que só os premiados coma graça divina ultrapassavam a soleira da beatitude onde a maioria se detinha. Hoje continuamos a ver na coragem e na sabedoria um valor. Mas ninguém é infeliz ou frustrado emocionalmente porque não segue os passos de Antígona, Ulisses, Pericles ou Sócrates (COSTA, 1998, p.22).

Para o autor, vivemos uma época de “paixão pelo efêmero” e, sendo assim, a crença nos grandes valores da tradição ocidental passou a sobrecarregar as individualidades mais do que nunca; dentre elas, o amor romântico seria especialmente trágico atualmente, pois: "a cultura da banalização do novo e da descrença nas esperanças políticas retirou do romantismo sua função restrita de 'uma felicidade entre outras', para elevá-lo à condição de 'única felicidade que restou' num mundo sem compaixão" (COSTA, 1998, p. 102).

Ou seja, Costa argumenta que o presente é um cenário absolutamente dominado pelo hedonismo e pela “barbárie do mercado”, sendo o amor romântico um último refúgio idealizado, mas defende a abolição desse refúgio em nome de um mergulho

integral no estado de coisas que ele considera lamentável! (COSTA, 1998). Segundo ele, vivemos numa época em que a angústia foi trocada pela ansiedade, a repressão pela vontade exibicionista, o controle punitivo pela sedução invisível, e, ainda assim, seria principalmente a nostalgia pelas circunstâncias anteriores que traria ônus para nossa felicidade! Além disso, o autor escolheu o perigoso caminho da prescrição cultural, ou seja, a partir da conclusão de que o amor romântico tem uma história social e não apenas natural, ele pensa ser possível acabar com ele por decreto, ao invés de buscar compreender as condições objetivas que o determinam em suas virtudes e vícios e conceber uma crítica totalizante da subjetividade.

Tais escolhas se devem ao fato de Costa não ver na sociabilidade atual nenhuma latência, nenhuma possibilidade de rearranjo. Somente no domínio do ideal seria cabível pensar em mudança, pois o ideal é tido como reflexo de uma época passada e não como integrante do presente, não como um fato social, mas como um acessório de moda. O “querer-ser” contemporâneo, tampouco, é tido como força impulsionadora em relação ao “existente” e em conflito com ele, mas apenas como tendência à frustração histórica já decidida. O sofrimento, então, por princípio, deve-se unilateralmente ao “ideal”, tomado como estanque, e não ao “real”, que já está livre de qualquer “dever-ser”². Enfim, manter a fé na possibilidade do amor romântico nos dias de hoje seria como pedir “proteção aos deuses da chuva mandando e-mails com dados meteorológicos” (COSTA, 1998, p.20).

Vemos como a defesa do anacronismo do amor romântico pode tocar em aspectos importantes da ideologia contemporânea, pode fazer, direta ou indiretamente, coro à noção de que a sociedade hodierna dispensa projeções e experimenta somente a pós—histórica, a realidade tomada em si mesma. Essa argumentação, *mutatis mutandis*, pode se verificar em discursos que vão desde a afetividade até as artes e política, se dissemina em todos os estudos nos quais tacitamente se faz presente a crença no “*fim da história*” (ŽIŽEK, 2011).

² O autor se apropria de Foucault e, ao mesmo tempo, o critica pelo fato de que em seu entender o filósofo acertou ao destacar a oposição entre a correta estética do prazer/felicidade (“questão da penetração”) e a sofrível moral sexual (“questão da ereção”), mas teria falhado em perceber que também o amor romântico, se não cria identidades fixas e hierárquicas, cria nichos de indivíduos fracassados e frustrados em oposição a pouquíssimos “realizados”. Tal crítica de Costa, evidentemente, aplica-se a qualquer “dever-ser” (COSTA, 1998).

Assim, assumindo uma posição teórica histórico-materialista e buscando contornar qualquer ponto de vista anistórico, este estudo monográfico buscará perceber a relação entre o ideal cultural sempre cambiante - mas também rico em elementos de continuidade - do amor romântico com as vivências afetivo-eróticas praticamente vigentes. *Na Parte 1 do trabalho, o intuito é contribuir para a compreensão das contradições concretas do amor romântico ao longo de nossa história, com a finalidade de efetuar uma crítica à materialidade por detrás da imaginação social geral de nossa época. Essa ambição de enxergar os denominadores comuns culturais em diversos âmbitos da sociedade tardo-capitalista se deve e se apoia amplamente na leitura de Fredric Jameson (JAMESON, 1996).*

A Parte 2 é uma tentativa de continuar a exploração de tais contradições a partir de uma breve análise de construções fílmicas recentes e de como elas expressam, em uma faceta artística, o drama subjetivo vivenciado pelas pessoas. Os caminhos trilhados nos filmes para a resolução de seus conflitos, conflitos da afetividade socialmente estabelecida, demonstram as possibilidades em aberto na subjetividade contemporânea, que podem levar à emancipação de múltiplas alienações ou ao seu recrudescimento. Nesse ponto em particular, evitaremos cair no erro de maniqueísmo, de saudosismo ou apologia, que podem fazer parecer que houve no passado, ou há no presente, uma “era de ouro” e outra “era de trevas”. Aqui o método a nos conduzir será principalmente a ampla hermenêutica utópica de Ernst Bloch, que ensina a desvendar, nas manifestações culturais diversas, os sonhos antecipadores, as tentativas de imagens de “bem-estar” e de “lar”, mas igualmente seus entraves na gramática das relações hegemônicas existentes e sua reprodução parcial das mesmas (BLOCH, 2005).

Começaremos, então, por analisar o ambiente histórico por detrás das convenções e formas amorosas adotadas desde o longínquo começo da construção do “amor romântico”. Com esta meta, tomaremos o cinema como objeto heurístico para compreensão das heranças simbólicas do desenvolvimento social dos afetos, como explorador de seus antípodas atuais, e possível elaborador de soluções para as contradições entre ambos.

A escolha se justifica pelo fato do cinema ser uma mídia de importância crucial na disseminação de disposições culturais ao redor do planeta hoje e por ter adotado a

tradicional temática amorosa como uma de suas principais. Entendemos, portanto, que não apenas as formas de expressão artística são produto de uma dada sociedade, mas elas mesmas criam e geram concepções afetivas específicas e alteram as práticas culturais, sentidos de ações, reproduzem ou não materialidades (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008).

Apoiados em algumas reflexões histórico-antropológicas de Marx, concebemos ser correto afirmar que os cinco sentidos humanos são também constituídos no processo histórico, ou seja, não são puro fato biológico, como nos animais, mas elementos com que a humanidade lida e reelabora a partir de seus acúmulos históricos. Tal como o trabalho cria as mãos, ou a música os ouvidos musicais, o cinema vem construindo o modo como vemos e ouvimos os filmes em sua forma própria e essa forma pertence a um conteúdo, uma forma de encenar e agir. (MARX, 2011).

Ou seja, não apenas os cinco sentidos, mas também os sentidos mentais, a forma como compreendemos o mundo, e principalmente ela, é criada perante a soma de todas as nossas realizações em sociedade (MARX, 2011). Destarte, o que sentimos, aprendemos a sentir e as ferramentas cognitivas utilizadas por nós são cada vez mais mediadas pelas várias representações que nos são apresentadas em espetáculos, filmes e músicas. As predisposições de gosto, pré-concepções sobre a adequação de ações e pensamentos que utilizamos ao nos defrontarmos com valores representados possui analogia àquelas a que recorremos prosaicamente no decurso de nossa vida.

A abordagem que faremos acerca do cinema focará obras de grande público, justamente pelo fato de que não nos interessa, aqui, compreender o pensamento amoroso em nichos sociais específicos, mas como evento massivo, que se estende como influência a uma parcela muito significativa do público audiovisual no Ocidente e que, por conseguinte, conectam-se às mais expressivas configurações societárias dessa região do mundo. Sendo assim, uma parte bastante significativa de nossa amostra de filmes pertencia à indústria cinematográfica proveniente dos estúdios de Hollywood, embora nem toda ela tenha tido tal delimitação em termos de localização ou mesmo convenções de estrutura fílmica.

Para alcançar todos os objetivos propostos, examinaremos textos históricos e sociológicos sobre o amor romântico ou sobre a cultura no capitalismo tardio e vasculharemos elementos fílmicos de uma amostra considerada significativa para a

elucidação de especificidades referentes enlaçamentos amorosos contemporâneos em termos de temática, personagens, história, diálogos ou contextos. Não distinguiremos gêneros de filmes, por entendermos que as tendências buscadas perpassam a temática amorosa como um todo. Estará presente a tentativa de apreender em que medida os filmes representam novas situações, novos encaixes de ideal e realidade, novos modelos conjugais, etc.

PARTE 1 – A História Social do Afeto.

Capítulo 1- A construção do amor romântico.

A história do amor no Ocidente jamais foi serena. Sua trajetória foi marcada por conflitos de grande porte, que envolveram formas diferentes de sentir e laços sociais correspondentes. Ao mesmo tempo, como observou Dominique Simonnet (SIMONNET ET AL, 2003), não é nada simples discernir e dimensionar, em cada caso, as forças em jogo, uma vez que o amor deixa traços ainda menos nítidos nos documentos históricos do que a economia, a política, a guerra ou a religião. Suas cartas, seus poemas, seus diários foram quase sempre secretos e suas músicas, pinturas, mitos e lendas costumam representar não de forma literal, mas de maneira metafórica os dramas realmente vividos³.

Qualquer ponto de partida para captar as configurações sociais e a história do amor no Ocidente seria arbitrário⁴, mas parece que, para o propósito deste trabalho, a fundação da monogamia patriarcal está entre os mais adequados, pois, como veremos, o embate entre a relação social do “casamento obrigatório” e a relação social do “sentimento livre” será pertinente ao longo de todo o nosso percurso. De fato, Simonnet e seus colaboradores traçam uma história do amor no ocidente metaforicamente dividida nos desencontros e predomínios de três elementos caros aos nossos olhos contemporâneos: casamento, sentimento e prazer (SIMONNET ET AL, 2003). Os autores destacam o último momento pré-cristão do Império Romano como aquele em que o casamento assume o caráter de um valor hierarquicamente mais elevado – e a “ideia” logo ganha concretude como regra social.

Segundo Paul Veyne, a história romana anterior a este período foi uma história bastante “liberal” em termos matrimoniais (SIMONNET ET AL, 2003). Embora os

³ O que, em certa medida, é o modo como também somos levados a interpretar o cinema durante o texto.

⁴ A investigação de Jean Courtin chega a questionar o começo do amor no apego do Homem de Neandertal e do Homo Sapiens pelos falecidos no enterro e nos ritos fúnebres (SIMONNET ET AL, 2003). É um caminho praticamente impossível, pois pressupõe a possibilidade de separar os desenvolvimentos técnicos, cognitivos e afetivos nos primórdios da espécie. Essa busca em todo caso, leva os autores a falarem do amor como uma espécie de dado natural, sempre presente, e diminuírem as especificidades históricas do amor romântico.

homens gozassem de privilégios múltiplos e a moral guerreira vigente visse com bastante desprezo às mulheres, não se refletia em um aprisionamento da mulher em relação ao casamento, na verdade, os casamentos se desfaziam frequentemente, até mesmo sem o conhecimento por parte de um dos cônjuges ⁵ (SIMONNET ET AL, 2003).

Nesse período do Império Romano, paixões fugazes podiam ser vividas sem que se fizesse grande alarde ou que a crença na instituição do casamento sofresse abalos. A característica que então mais se assemelhava ao que viria a definir o amor ocidental no longo período histórico subsequente era a grande assimetria de gênero, que vedava ao espírito guerreiro romano, por parte dos homens, demonstrações afetivas ou práticas sexuais que remetessem a qualquer tipo de “servilismo” em relação às mulheres. Mesmo a nudez era tabu e as relações sexuais eram praticadas no escuro. A masculinidade romana clássica tinha como ápice afetivo o gesto carinhoso de segurar o espelho para a dama se pentear ou de desatar as tiras de suas sandálias (SIMONNET ET AL, 2003).

Assim, se partíssemos desse primeiro ambiente histórico romano, nos depararíamos com um drama, uma configuração amorosa, muito diversa daquela que nos interessa, dos tempos imediatamente anteriores ao domínio do cristianismo, aqueles em que se estabeleceu de maneira rigorosa e consciente o dever do casamento, a leviandade do sentimento e o pecado no prazer. E é essa base social do cristianismo certamente o princípio das vivências amorosas atuais, mesmo no que elas têm de mais subversivas em relação a ele.

Foi à época de Marco Aurélio (século II d.C) que novos elementos patriarcais criaram a figura aproximada do chamado “amor funcional”, que entende o casamento como um pacto de amizade e ascetismo por parte dos cônjuges, e que caracterizou os tempos medievais e modernos. Essa virada moralista se deu a partir da implementação pública dos princípios estoicos e somou-se aos antigos tabus da virilidade romana: daí em diante, o aborto, a vida sexual de viúvas e as relações homossexuais começaram a sofrer estigmatização. Tais preceitos morais, já então prefigurados, apenas ganharam

⁵ É o caso famoso de Messalina, que vivia com o amante sem que seu esposo, o imperador Claudio, sequer soubesse, e por bastante tempo (SIMONNET ET AL, 2003).

força perante a incorporação oficial do cristianismo e durante o período de decadência do Império (SIMONNET ET AL, 2003).

Na marcha real do desenvolvimento histórico, a implementação da nova configuração social demorou muitos séculos para se consolidar⁶; não obstante, alguns de seus traços fundamentais já eram claramente discerníveis: a inferioridade social da mulher, o tabu sexual e a sacralidade do matrimônio.

Durante o período medieval, esses pilares da moral matrimonial e familiar foram se enraizando e, embora de forma precária e heterogênea, como observa Jacques Le Goff, tomaram o curso da formação de uma família, simultaneamente, centralizada na figura paterna, obrigatória e indissolúvel (SIMONNET ET AL, 2003). A centralidade da figura masculina se relacionava ao seu poder de participar do mundo público e representar a família nele e, inversamente, de representar a moral social no seio da família; o caráter obrigatório da família, por sua vez, derivava de sua natureza “de sangue” e dos interesses na “união de sangues”, ou seja, do duplo fato de que já se nascia em uma família e que só se podia formar outra tendo em conta os interesses da família de origem; por fim, seu caráter indissolúvel derivava tanto da continuidade dos laços de interesse quanto da crença de que o ato que unia tais interesses era sagrado.

Toda essa força e rigor da família medieval, no entanto, engendraram uma prática que se opunha ao casamento cristão, o adultério. Le Goff afirma que o adultério ganhou uma relevância social muito especial nesse período e daí surgiram os trovadores com seus belos cantos destinados a damas casadas e por isso inalcançáveis⁷ (SIMONNET ET AL, 2003). Esse adultério idealizado, com uma linguagem de cordialidade e sentimentalismo numa sociedade que permanecia extremamente atrelada aos valores da honra guerreira, e acrescentava um novo elemento às práticas afetivas de então, portanto, gerava uma contradição em relação ao trato bastante rude dos homens para com as mulheres.

⁶ Paul Veyne fala, por exemplo, de Paulin de Pella que, no século V, gaba-se de não ter se envolvido na juventude com mulheres casadas, apenas com seu harém de servas. Le Goff também narra reis francos polígamos até o ano 1223 (SIMONNET ET AL, 2003).

⁷ Le Goff observa que os trovadores surgiram no mesmo período em que se notou um abrandamento geral da moral medieval, era o século XII, um período em que o purgatório foi inventado, rompendo com a bifurcação aterrorizante e total entre paraíso e inferno e também em que o livro mais popular da Bíblia tornou-se o Cantigo dos Cantigos, um livro sobre amantes, ao invés do Apocalipse, que tinha predominado no século anterior (SIMONNET ET AL, 2003).

Assim, o trovadorismo foi um novo e importante ingrediente na história do amor no Ocidente, uma forma de sentimento cristalizada em convenções estéticas e uma vontade que, mesmo que de maneira não autoconsciente, se opunha aos hábitos masculinos embrutecidos, típicos dos casamentos baseados em interesses familiares deste período.

Se, por outro lado, o endeusamento feminino efetivado pelas cantigas dos trovadores não teve o efeito imediato de alterar significativamente a vida amorosa das pessoas e a brutalidade continuou a ser regra geral na vida dos casais, a história de Abelardo e Heloísa⁸ é um indício de que a cortesia chegou a ter força o bastante para gerar um casal absolutamente inspirado na ideia de amor e radicalmente heterogêneo em relação à tradição da época.

No domínio da sexualidade, sobretudo, nada se alterou nesse período e a “pecaminização da carne” continuou a ser o mote do discurso religioso e também do secular, através do Estado e da Medicina⁹. As restrições à sexualidade permaneceram até mesmo durante o Renascimento; ao contrário do que parecem sugerir pinturas e estátuas de pessoas despidas, a nudez era muito mal encarada e, inclusive, foi neste período que se desenvolveram os camisolões que mantinham os corpos cobertos mesmo durante o ato sexual. A visão do casamento como negócio familiar tinha seu complemento no isolamento e repúdio aos aspectos irracionais e incontroláveis da subjetividade amorosa, fossem os excessos da paixão sexual ou o apego idealizado do amor cortês.

Assim acontecia na Europa e também na América recém-descoberta. A historiadora Mary Del Priore cita o moralista português Francisco Nunes, que, em terras brasileiras, aconselhava sobre os casamentos: “grandes negócios, grandes conselhos requerem; e como sejam dos maiores negócios para a vida; não seja o amor que nos aconselha nesta matéria, seja antes a razão que nos dirige neste negócio” (DEL PRIORE, 2005).

⁸ Abelardo e Heloísa foram um casal de amantes cuja correspondência tornou-se famosa historicamente e cujo final trágico (ele castrado e ela enviada a um convento) demonstra o grau de deslocamento deles em relação ao seu tempo histórico, à sua cultura.

⁹ A autora afirma que, de um lado, o Estado e o Direito garantiram o cumprimento da autoridade familiar e, de outro, a medicina elaborava um discurso no qual a paixão era vista como doença física com efeitos maléficos para quem dela sofria (DEL PRIORE, 2005).

A expressão clara dessa fórmula do casamento funcional demonstra dois aspectos importantes da situação social da época: de um lado, que o cálculo expresso tinha força de realidade óbvia e consolidada, por outro lado, que ele, ainda assim, convivia com seu reverso, pois o casamento motivado por paixão é citado como postura imprudente, mas possível e atraente para alguns.

E essa época é justamente a época em que o Ocidente inventava o amor romântico, que radicalizava em muitos sentidos a tradição do amor cortês, transformando o sentimentalismo fadado à frustração em “amor para todo sempre” e o culto à mulher endeusada e impossível em uma pretensão de encontro real e carnal entre as “almas gêmeas”. Se contrastarmos o sentimento evocado em dois grandes poetas do período, Camões (1524-1580) e Shakespeare (1564-1616), nós poderemos ver com nitidez a direção da mudança e sua extensão:

Amor, com esperança já perdida/ Teu soberano templo visitei;/ Por sinal do naufrágio que passei,/ Em lugar dos vestidos, pus a vida.

Que mais queres de mim, pois destruída/ Me tens a glória toda que alcancei?/ Não cuide de render-me, que não sei/ Tornar a entrar-me onde não há saída.

Vês aqui a vida, e a alma, e a esperança,/ Doces despojos de um bem passado,/ Enquanto o quis aquela que eu adoro.

Neles podes tomar de mim vingança;/ E se te queres inda mais vingado, contenta-te co’as lágrimas que choro. (CAMÕES, 2010,p.38).

Contrariamente:

Romeu - Com as asas leves do amor superei estes muros, pois mesmo barreiras pétreas não são empecilho à entrada do amor. E aquilo que o amor pode fazer é exatamente o que o amor ousa tentar. Assim sendo, teus parentes não são obstáculo para mim. (SHAKESPEARE, 2010, p.53-54).

O surgimento de *Romeu e Julieta* não data deste período por acaso e pode ilustrar o começo poderoso dos sonhos propriamente românticos (“o sentimento”, de Simonnet), que viriam a desafiar o puro domínio dos antigos interesses familiares e suas formas afetivas (“o casamento”)¹⁰. Vale a pena traçar algumas considerações sobre esta

¹⁰ “Julieta – Ah, Romeu, Romeu! Por que tinhas de ser Romeu? Renega teu pai, rejeita teu nome; e, se assim não o quiserdes, jura que me tens amor e deixarei de ser um Capuleto (...). É só o teu nome que é meu inimigo. Mas tu és tu mesmo, não um Montéquio. E o que é um Montéquio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte de um homem. Ah, se fosses algum outro nome! O que significa um nome? Aquilo a que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce

obra, pois ela não só é um “sintoma” do drama amoroso daquela época, tal como os filmes serão em nossa análise do amor contemporâneo, como também pelo fato de sua estrutura poder ser considerada antecessora histórica imediata do presente e, portanto, também constituí-lo em algumas de suas particularidades.

De fato, Viveiros de Castro e Araújo caracterizam *Romeu e Julieta* como um “mito de fundação” do amor romântico, por ser símbolo de um novo modelo de laço social, uma forma de amar criada no tempo diegético daquela obra e diametralmente oposta à tradição. Em suas palavras, *Romeu e Julieta* significa uma “re-hierarquização de certos valores críticos, uma mudança de ênfase sobre domínios da vida social, e mesmo o surgimento de novas esferas de significação na experiência ocidental.” (CASTRO e ARAUJO, 1978, p.142).

Em sua leitura estrutural da obra, os autores destacam a oposição onipresente no texto entre o amor, o indivíduo e o corpo *versus* a família, a pessoa (indivíduo público) e o nome:

A primeira distinção relevante é entre um nome que insere o indivíduo na rede de relações socialmente prescritas (ódio tradicional entre famílias: o nome é que é inimigo), ligando Romeu ao pai, e um corpo humano que é objeto de amor. O nome une Romeu ao pai, e o separa de Julieta; mas o nome é algo externo, que ‘não faz parte’ do indivíduo. A relação entre corpo e nome é *arbitrária*, o nome não faz parte da essência de Romeu – assim como ‘rosa’ não diz da ‘essência’ (no duplo sentido) desta flor (...). O desterro de Romeu vale, nas palavras de Julieta, mil mortes de Teobaldo, a morte de seu pai, de sua mãe e dela mesma. (CASTRO e ARAUJO, 1978, p. 151).

Nas palavras de Romeu e particularmente nas de Julieta, mais submetida ao poder familiar devido à sua condição de mulher, a mentalidade moderna exprime uma importante característica sua, que é a de destacar a singularidade dos indivíduos perante os agrupamentos sociais. De fato, Julieta não se mostra entusiasmada com os planos da família para seu casamento, apaixona-se por um inimigo familiar, briga com os pais, dissimula conformidade com eles e, por fim, os engana fingindo estar morta.

E justamente no contexto da existência dessa luta revolucionária entre a moralidade coletiva, as relações sociais feudais, e a vontade do burguês liberal é que se desenvolvem os horizontes do amor romântico. Pois o “amor romântico” é diferente do

perfume. E Romeu também, mesmo que se não se chamasse Romeu, ainda assim teria a mesma amada perfeição que lhe é própria, sem esse título. Romeu, livra-te de teu nome; em troca dele, que não é parte de ti, toma-me inteira para ti.” (SHAKESPEARE, 2010, p.52-53).

que seria “amor-paixão” em si mesmo, o amor que desde tempos imemoriais levou pessoas reciprocamente atraídas a fazerem loucuras umas pelas outras, amor celebrado e amaldiçoado através dos séculos e que mudou incontáveis histórias (individuais). O amor romântico não se contenta em escapar às convenções vigentes, não só “comete loucuras”, ele também desafia o ordenamento afetivo compulsório e busca alcançar legitimidade social: é uma força imaginária que pretende superioridade hierárquica, sonha com reconhecimento e visa fundar novos grupos familiares concretos, porém sobre o primado do sentimento amoroso correspondido.

Essa diferença não é apenas uma determinação exterior e sim um intento que medeia todo o itinerário do sentimento, da dedicação exclusiva aos ritos de carinho específicos, da corte esperançosa ao sentimento de segurança e permanência. Assim, a busca por delinear um fosso entre a alma dos amantes e a vontade das famílias é pré-requisito para a própria forma como se buscam os amantes românticos.

O amor romântico é histórico em um duplo sentido, tanto é um sentimento surgido em um momento sociológico bastante específico, como é ele mesmo permeado interiormente pela imaginação da temporalidade: ele eleva o impulso da simples atração entre duas pessoas ao nível de uma idealização geral, gestada não apenas a partir do encontro entre os indivíduos, mas durante toda a sua existência. Toda a cultura romântica trabalha para dar contornos de sacralidade e centralidade ao singular momento de união dos amantes, separado da vida mundana e dos gostos menos elevados¹¹.

Tal imaginação temporal cinde em pelo menos três momentos o percurso do indivíduo romântico: primeiro, há o tempo pré-amoroso, de indeterminação e união simbiótica com a família, no qual a utopia amorosa já está presente, mas latente; em segundo, há a hora da iluminação amorosa, de luta e libertação; por último, vem o momento de consolidação e legitimação da escolha feita, instaura-se a nova família dos amantes, uma comunhão do tipo “*até que a morte nos separe*”.

Em sua já referida abordagem mais ontológica do que histórica sobre o amor, Francesco Alberoni ressalta a particularidade do enamoramento como sendo esse

¹¹ “Talvez os homens que não sejam suscetíveis de experimentar o amor-paixão [para nós, “amor romântico”] sejam os que sentem mais vivamente os efeitos da beleza (...). O homem que experimentou a batida de coração que lhe dá, ao longe, o chapéu de cetim branco de quem ama é surpreendido pela frieza em que o deixa a aproximação da maior beleza do mundo” (STENDHAL, 2007, p.40).

primeiro momento, cuja lógica seria absolutamente alheia ao utilitarismo e cálculo do pragmatismo cotidiano, do universo dos interesses. Para o autor, enamorar-se é necessariamente algo muito diverso de tudo o que é fugaz, do interesse leviano de escapar às regras rotineiras, pois é pôr-se em um risco real, é investir a própria vida em uma possibilidade tão incerta quanto desejada. Assim, entende-se como o espectro até então invencível do interesse de linhagens pôde compor a disposição a amar, investindo-a de seriedade e dignidade, ao invés de desarmá-la¹². O amor romântico, portanto, nunca poderia ser sereno, fácil ou puro divertimento, pois “o amor é a instauração de uma nova comunidade, de uma nova convivência feliz, em quem na absoluta originalidade de seu projeto, todos deveriam se reconhecer.” (ALBERONI, 1988, p.21).

A abertura à surpresa, ao imponderável, à ruptura, e o desejo de “explorar o impossível”, de alcançar os horizontes do imaginário e fundir dois sistemas paralelos de afetividade, são para Alberoni, características não apenas do amor romântico, mas da instauração de toda transformação coletiva. É uma potência que, quando colocada em ação, suplanta a vontade dos indivíduos e os move por conta própria. Tal estado nascente seria a predisposição de reagir à inércia das instituições consolidadas e em crise através de um forte ímpeto rumo ao novo, ao extraordinário (ALBERONI, 1988).

O caráter violento da luta entre passado e futuro no nascimento do amor pode ser constatado em *Romeu e Julieta* e mostra o entrelaçamento entre a seriedade do embate em jogo (a reação) e a intensidade do enfrentamento, da ruptura (a ação romântica). As etapas amorosas na história de Shakespeare se mostram claramente através do tédio e indiferença em Romeu antes do encontro com Julieta; depois, no momento do encontro, ganha lugar a felicidade, a exultação da descoberta do “amor verdadeiro”, de um sentido profundo e total para a vida; por fim, os inauspiciosos amantes de Verona buscam o reconhecimento social e espiritual através do casamento, no entanto, as circunstâncias impedem a reivindicação de legitimidade e a reconciliação das famílias e, ainda, a alternativa final e desesperada de viver às margens da comunidade resulta em um

¹² O autor italiano enfatiza que o enamoramento mais intenso é aquele que “põe em jogo mais existência, mais beleza, mais responsabilidade, mais vida”. Essa criação da paixão, diz ele, é uma revolução: quando a relação social anterior, a ordem dada, é “mais complexa, articulada e rica”, mais terrível, mais intempestivo é seu desenvolvimento, “mais difícil, perigoso e arriscado o processo” (ALBERONI, 1988, p.63).

fracasso mortal. Tal fim trágico, para Alberoni, é também um artifício literário para expressar o aterrador conflito entre a normalidade e o recomeço radical (ALBERONI, 1988). Não uma rechaçar da possibilidade de fim feliz, uma antiutopia, porém um lamento utópico, uma esperança de mudança no ar.

A contradição proveniente da cisão entre a antiga moral comunitária e a moral individual capitalista moderna desenvolveu-se durante vários séculos posteriores ao autor inglês e se expressou de diversas maneiras. É interessante, por exemplo, observar como os iluministas lidaram com seus ideais de esclarecimento, a ideia individualista do contrato social e a importância das antigas relações parentais. É curioso o modo como Jean-Jacques Rousseau demonstra em seu romance, a *Nova Heloísa*, que o amor não é mais relevante que a vontade familiar (DEL PRIORE, 2005). Também é relevante historicamente o modo como a Revolução Francesa trouxe para o centro de atenção o foco público, a caça à libertinagem aristocrática em seus salões e, ao mesmo tempo, recriou a instituição do divórcio (SIMONNET ET AL, 2003).

No entanto, é provavelmente apenas no século XIX que podemos vislumbrar uma verdadeira mudança qualitativa na situação dos relacionamentos amorosos reais, uma vitória mais decisiva do *novo* contra o *velho*. Este é o século em que nos deparamos com a fronteira que separou o impossível do possível no que diz respeito ao amor romântico, o ponto de contato entre os ideais literários e os sonhos utópicos com a vida concreta. Certamente permaneciam de pé as estruturas sociais tradicionais e as mulheres permaneciam bastante atreladas a elas, ao ponto de que “recato” e “submissão” continuavam a ser elogios correntes e denotativos de elevada moral. A vaidade do espelho era muitas vezes considerada excessiva¹³ e, no Brasil, sair à rua desacompanhada gerava automaticamente “má fama” para qualquer mulher¹⁴ (DEL PRIORE, 2005).

As qualidades privilegiadas dos homens eram ainda a virilidade e as capacidades relacionadas à vida pública. Por outro lado, significativamente, as mulheres adjetivadas como “públicas” eram as prostitutas, nas quais, o valorizado era justamente a vaidade e seus quartos eram recobertos por espelhos (SIMONNET, 2003). Esses fatos bastante gerais mostram o quanto a dupla moral, dividindo homens e mulheres, ainda mantinha

¹³ Concepção diametralmente oposta à atual em que a falta de vaidade é que se tornou um “defeito”.

¹⁴ Estrangeiras que em seus países gozavam da liberdade de ir e vir se assustavam com a “boca” do povo brasileiro, com seu moralismo repressor (DEL PRIORE, 2005).

viva a cisão entre laços tradicionais e laços livres e individualistas, portanto, o quanto a desigualdade material entre os sexos sustentava o “amor funcional” como inerte ideologia conservadora. A mulher vivia sob a tutela do poder familiar e só podia sonhar em sair de lá para o casamento, com ou sem amor; o homem, mais livre da família, encontrava a satisfação que desejava com as “mulheres públicas” e, portanto, não costumava almejar outra coisa senão um casamento convencional.

Não obstante esse cenário desolador, algo mudou nesse século dezenove. Emblematicamente, a paquera ganhou mais importância no contato entre rapazes e moças, fosse no jogo de aceita ou recusa numa dança ou em cartas trocadas às escondidas. Atitudes bruscas e de confronto explícito também eram observáveis, pois esse era o período em que começam os sequestros de moças no Nordeste brasileiro, tais sequestros românticos se davam quando os pais não permitiam o envolvimento dos jovens, que, dessa maneira, protestavam contra a endogamia familiar, típica do casamento entre as classes abastadas, e, de maneira mais ampla e menos consciente, contra o antigo poder patriarcal (DEL PRIORE, 2005). O fato é que o discurso do casamento como negócio familiar já não podia ser defendido sem suscitar questionamentos.

Esses novos ares ganham caráter de hegemônicos na virada do século. O alvorecer do século XX é marcado por mudanças visíveis no modelo dos casamentos. A mais nítida e importante de todas as mudanças é que nesse período começa a ser tido como vergonhoso o casamento por interesses familiares e o mesmo se dá com a endogamia familiar. O tabu da sexualidade, embora ainda dominante, também perde força e a linguagem corrente acusa esse fenômeno através da substituição da expressão eufemística de “satisfazer a paixão” pelo modo mais direto do “ter relações sexuais” (SIMONNET ET AL, 2003).

Surge a figura dos namorados apaixonados e, para eles, são reservados espaços públicos, como as praças. Quanto ao casamento, a mulher finalmente começa a fazer uso do direito simbólico de dizer “não” à comunidade, à própria família¹⁵. É tão amplo o deslocamento do papel feminino na sociedade que até o ideal estético anterior se

¹⁵ Tal direito foi conquistado inicialmente já durante o período medieval, quando a Igreja introduziu, para ambos os futuros cônjuges, a famosa questão: “É de vossa livre vontade e de todo o coração que aceitas este matrimônio?” (SIMONNET ET AL, 2003).

inverte e a mulher passa a ser valorizada não por quilos em excesso, mas pelo corpo esbelto e atlético. Também no novo discurso médico a prática de esportes passa a ser sinônimo de saúde (DEL PRIORE, 2005).

Sohn destaca que esse período, apesar de imerso na dupla moral, pôde, de certa maneira e dentro de alguns limites, unir o ideal romântico de junção do sentimento, do casamento e do sexo (SIMONNET ET AL, 2003). A historiadora destaca que os pudores quanto à nudez deixaram de ser tão fortes e as carícias entre os casais também se desenvolveram bastante. O beijo, especialmente, ganhou intensidade e duração e tornou-se mundial através do novo e poderoso meio de propagação cultural que se disseminava, o cinema (DEL PRIORE, 2005)¹⁶.

Ao mesmo tempo, essas mudanças grandiosas no imaginário e na prática do amor vieram acompanhadas de outras transformações sociais de amplo espectro, que em seu bojo contribuíram para a elaboração de contextos, sentimentos, impossibilidades e possibilidades amorosas muito específicas do período contemporâneo.

Capítulo 2 – As contradições na consolidação de uma sociabilidade romântica: a sociedade de mercado e o amor.

O cenário social que vai se constituindo por volta da metade do século XX é profundamente diferente do que havia existido nos períodos anteriores. São múltiplas as novidades, tais como a mulher se introduzir no mercado de trabalho e ir ganhando espaço na arena pública, o avançar de representações e formas de vida individualistas, a força inovadora dos movimentos contraculturais e ainda o desenvolvimento técnico de formas de controle da natalidade. Todas essas transformações solapavam, com um golpe muito forte, o poderio remanescente da família extensa e a sua dupla moral, que ainda vigoravam. O que, por sua vez, influía na totalidade dos processos sociais, o remodelamento mesmo do material mais etéreo diz respeito até às relações de produção, distribuição, troca e consumo.

¹⁶ Mary Del Priori afirma que, junto com a música, o cinema se torna a maior máquina de difusão do amor romântico. Ambos ajudam o namoro a desenvolver características de mais carinho e menos recato, embora, as tramas simplistas dos filmes contribuíssem também para o reforço da dupla moral. No filme *You Are In The Army Now*, os personagens de Regis Toomey e Jane Wyman dão um beijo de três minutos e cinco segundos (DEL PRIORI, 2005).

Os desenvolvimentos capitalistas em suas tendências mais gerais (evoluções técnicas, formações de novos mercados) eram igualmente ativos nos processos ideológicos e culturais. Também seus eventos históricos específicos precisam ser considerados, como as Guerras Mundiais, que levaram as mulheres às fábricas na Europa, ante a perda da mão de obra industrial masculina, que ia para os campos de batalha ou a colonização que exportava seus modelos sociais com eficiência. O fato era que cada vez mais a família ia perdendo seu velho caráter de obrigatoriedade totalmente compulsória para a mulher e os espaços antes masculinos eram tomados como sendo de ambos os sexos.

O caminho era sem volta, afinal, de maneira complementar à perda de prestígio e fôlego das relações de dependência familiar no cenário urbano e industrial, vinha o interesse diretamente econômico dos industriais em manterem as mulheres nas indústrias com seus salários mais baixos e das novas famílias nucleares de manterem um nível de renda um pouco mais elevado, já que os preços da subsistência varia pela média social. O caráter geral dessa situação é bem expresso por Adorno e Horkheimer:

A crise da família é de natureza social; e não é possível negá-la, ou liquidá-la, como um simples sintoma de degenerescência e decadência. Enquanto a família garantia a seus membros proteção e calor, a autoridade familiar encontrava uma justificação; além disso, a propriedade hereditária constituía um sólido motivo de obediência para os herdeiros. Hoje, num mundo onde a capacidade técnica e a habilidade diante de qualquer situação começam a ser decisivas para sorte de cada um, e onde a propriedade burguesa perdeu qualquer conteúdo ou foi destruída para um número crescente de famílias, o conceito de herdeiro é esvaziado de todo significado. Não dessemelhante é o destino da autoridade exercida sobre as filhas, que sabem não estar mais ligadas às condições domésticas-arcaicas sobre as quais repousa sua ligação tradicional com a família, a partir do momento em que podem ganhar o próprio sustento fora de casa, como operárias ou empregadas não qualificadas. A crise da família assume também os aspectos de um acerto de contas, não apenas em face da grosseira opressão que a mulher, mais fraca, e depois de modo mais completo os filhos sofreram por parte do chefe da família até os inícios da época que agora começa, mas também da injustiça econômica que nela se praticava, da exploração do trabalho doméstico numa sociedade que, no restante, obedecia às leis do mercado. No

banco dos réus, estão também todas as renúncias aos instintos que a disciplina familiar impunha a seus membros, sem que eles pudessem sempre ter consciência da sua justificação; e sem que, na maioria dos casos, pudessem acreditar verdadeiramente num resgate futuro – por exemplo, na forma de bens hereditários -, como ocorria aos mais favorecidos no apogeu da época liberal. A autoridade familiar, já como autoridade do tabu sexual, vê diminuir a sua eficiência, por causa do fato de a família não mais garantir de modo seguro a vida material de seus membros e não mais proteger suficientemente o indivíduo contra o mundo exterior que pressiona de modo cada vez mais inexorável. Vacila o equilíbrio de equivalentes entre o que a família exige e o que ela dá; e, por isso, todos os apelos às energias positivas da família enquanto tal caem no vazio...” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p.219).

Tal situação, em que a família tradicional deixa de ser uma força dominante, o pilar da vida social, e os agentes individuais passam a gozar da prerrogativa de escolherem seus próprios destinos afetivos, ajuda a alimentar ainda mais, por uma afinidade entre materialidade e subjetividade, os sonhos românticos, seus desejos desde a época dos “amantes de Verona”. Por outro lado, não é possível ignorar que os ideais de amor voltaram a sofrer grandes variações, deram novos saltos, perante tão grandes transformações na estrutura de vivências e práticas.

É que, embora sempre contrapostos, os sonhos românticos e as estruturas familiares arcaicas faziam parte de um mesmo contexto social. O amor visava libertar-se das amarras da família de origem, mas visava à constituição de outro laço familiar embasado parcialmente no até então existente. A ausência dos velhos lugares sociais repercutiu no próprio âmago dos relacionamentos amorosos, em seus elementos propriamente histórico-sociais.

Anthony Giddens define o impacto desse novo contexto, característico do século XX, como de democratização da vida íntima¹⁷. Ele entende que anteriormente, no domínio público, criou-se igualdade entre os homens, a democracia parlamentar em sua forma contemporânea. No seio da nova família nuclear, a mulher criou laços de

¹⁷ O que retrata, para outros autores, como destacado em Adorno e Horkheimer, uma nova fronteira do desenvolvimento social burguês, a anulação de elementos irracionais (inúteis) para o processo social de acumulação do capital (ADORNO; HORKHEIMER, 1981).

intimidade com o homem e, assim, tornaram-se anacrônicos os velhos deveres conjugais e a mulher pôde participar do mundo público (GIDDENS, 2000).

A consequência imediata desse novo equilíbrio social, do fim das funções complementares, foi a crítica à dupla moral. Giddens crê que o amor romântico perdeu então seu lugar tradicional, no qual o encontro dos amantes adequados era tido como finalidade suprema, fim sublimado dos conflitos e questionamentos. Agora o sentimento assumiria a forma de “*amor confluyente*”, um sentimento no qual a idealização do “para sempre” deixou de existir junto à imutabilidade dos próprios papéis de gênero. Aqui os indivíduos se tornam medida de todas as relações e cada qual se pergunta acerca dos motivos pelos quais deve ou não manter-se associado, e por quanto tempo, com cada outro (GIDDENS, 2000).

Assim, o “*relacionamento puro*”, ou seja, aquele que é desvinculado da obrigatoriedade dogmática, tem o “*desenvolvimento do eu como prioridade*”. Giddens ressalta, como um dos principais expoentes das novas tendências, os relacionamentos homoafetivos, que desde o início foram desprovidos da legitimidade patriarcal, e, em consequência, também de sua estrutura familiar conservadora¹⁸. Os homossexuais seriam, dessa forma, pioneiros de relacionamentos cujo único fundamento é o sentimento recíproco e não papéis dados *a priori*¹⁹ (GIDDENS, 2000).

Por outro lado, o autor inglês também ressalta antinomias no “*relacionamento puro*” e afirma que incerteza e ciúme são problemas muito afins a eles, afinal não há mais garantias de permanência e nem certezas absolutas sobre as experiências passadas e futuras por parte dos amantes (GIDDENS, 2000).

Giddens, inclusive, analisa o enredo do romance *Before She Met Me* em que o protagonista, enciumado, questiona sua companheira acerca de suas experiências passadas e, mais tarde, ao descobrir a omissão de uma relação, acaba por matá-la. Tal história seria parte da paisagem afetiva contemporânea na medida em que desenharia uma configuração absolutamente típica da nossa época: o desvincular dos contextos e

¹⁸ Francesco Alberoni, por outro lado, vê os modos de relação homossexuais como idênticos aos heterossexuais, exceto pela diferença de que os preconceitos patriarcais heteronormativos ampliam a dificuldade da constituição do enamoramento (ALBERONI, 1988).

¹⁹ Del Priore, por outro lado, enfatiza a existência, por muito tempo, de uma duplicidade moral também entre os homossexuais, que diferenciava o “bofe” (masculino, ativo) e a “bicha” (feminino, passivo) (DEL PRIORE, 2005).

trajetórias das tradicionais situações de uma sociedade patriarcal e a perda de referência daí resultante (GIDDENS, 2000).

Contudo, o processo de transformação da intimidade ainda encontra-se em curso e não estaria completo. Dessa forma, sobrevive o gosto anacrônico pela pureza patriarcal, os “*garanhões*” caçam as mulheres como se elas fossem seres passivos e desenvolvem todo um gosto baseado no roubo da inocência, na velha assimetria entre os sexos. É uma forma de se esquivar da relação igualitária e íntima, típica do mundo contemporâneo (GIDDENS, 2000).

Todos esses elementos negativos apontados por Giddens, não obstante, são vistos por ele como resultados de uma situação inequivocamente positiva, em que a liberdade e a intimidade triunfaram. Aparece aqui a ideia de que a tendência moderna e secular é separar as esferas da vida social e que, dentro desse acontecer inevitável, cada uma segue uma lógica sua essencial, livre de sobredeterminações.

Esse mesmo pensamento é defendido por Pascal Bruckner sobre os modos de relacionamento posteriores à rebelião social de maio de 68 na França:

Maio de 68 foi o ato de emancipação do indivíduo, o ato que solapou a moral coletiva. A partir de então, vamos viver como indivíduos. Não temos mais que receber ordem de ninguém. Nem da Igreja, nem do exército, nem da burguesia, nem do partido... E, uma vez que o indivíduo é livre, não tem outros obstáculos diante de seus desejos senão ele próprio. ‘Viver sem interrupção, gozar sem entraves’.
(SIMONNET ET AL, 2003, p.148).

O autor vê a “*solidão e a responsabilidade*” como conquistas positivas da segunda metade do século passado, mas, também, portadoras de uma dimensão terrível, quando desprovidas do tempero de um pouco da vida comunitária (SIMONNET ET AL, 2003).

Tal argumentação parece cair num equívoco típico do formalismo político burguês, que só ressalta nos eventos a sua relação com os poderes formalmente constituídos de cada época, como se apenas eles influíssem no curso real dos acontecimentos. Embora pela negação, o argumento do autor francês reafirma tal raciocínio. Para ele, a exclusão da influência da família patriarcal teria deixado atrás de

si apenas as histórias amorosas individuais, sem que nada houvesse de específico à nossa época senão a liberdade.

Em alguns autores, essa ideia das escolhas e do aprendizado puramente individuais chega a ser representada como “vácuo social”. Alice Ferney afirma a situação de hoje como “ótima para amar”, pois só falta às pessoas aprenderem a “não se matar” estando juntas, só resta saberem lidar com a própria liberdade (SIMONNET ET AL, 2003). Assim, tacitamente, se pressupõe que a vida social é repressiva em relação às individualidades e não as constitui e, ainda, que o mundo pós-68 está livre de quaisquer amarras sociais, ou seja, hoje viveríamos em um mundo natural, pós-social, em que só é necessário lidar bem com as tendências conflitantes de se realizar através de casamento, sentimento e prazer.

A crítica ideológica já refutou há muito opiniões como a dos autores supracitados a partir do desmascaramento de seus preconceitos liberais, cujo cerne é a indicação de que vivemos em um mundo inteiramente forjado sob a lógica das robinsonadas (MARX, 2011). A tentativa de afirmar a especificidade dos padrões de vida contemporâneos tem frequentemente incorrido no grave equívoco de postular uma espécie de fim da história²⁰, do período atual como sem determinações supraindividuais e, por essa razão, determinada somente em termos culturais ou linguísticos²¹.

Junto a essa concepção equivocada, fatalmente permanece a crença de que, se há problemas estruturais nos envolvimento amorosos, eles ainda são tributários exclusivamente dos laços “monogâmicos, cristãos, estraga-prazeres, etc.”, os quais já teriam ou estariam em vias de se resolverem por completo (BAUMAN, 2004). Assim, o

²⁰ É irônico o quanto não é raro encontrarmos autores a acusarem o marxismo de fazer teleologia histórica e o quanto, eles mesmos, a fazem na reafirmação do agora como o tempo final.

²¹ No que diz respeito à interpretação de obras artísticas podemos nos apoiar nas conhecidas discussões sobre a tragédia moderna de Raymond Williams, que afirma que o antigo contraste estético entre a metafísica do destino *versus* a vontade livre de aristocratas e nobres gregos, não desaparece da experiência humana contemporânea, mas se configura nas atuais formas socioeconômicas capitalistas *versus* cidadãos burgueses. Analogamente a Williams, não nos cabe naturalizar o presente e vê-lo como manifestação da individualidade pura, mas sim ver de que maneira as configurações específicas da vida social presente, sob o capitalismo tardio, condicionam os indivíduos no que diz respeito aos seus laços afetivos.

que restaria de dramático afetivamente hoje, seria a resolução dos conflitos internos de cada pessoa, dos seus excessos ou carências.

Não faz sentido pensar que a superação da contraposição entre família e casais românticos tenha finalmente tornado o amor unilinear, pura autodeterminação por parte dos agentes diretamente envolvidos. Ao contrário, para não perder de vista elementos cruciais de uma análise das contradições amorosas vivenciadas no presente, é importante prosseguir nas observações de Adorno e Horkheimer, que revelam dois lados na situação atual:

A crise da família é crise integral do humanitarismo. Precisamente no momento em que se desenha a possibilidade plena do direito humano da emancipação da mulher, obtida graças à emancipação da sociedade, desenha-se igualmente – com igual força – a recaída na barbárie, em consequência da atomização e dissociação da coletividade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p.219).

Assim, a antes inimaginável e idílica situação de liberdade realizada, trouxe consigo uma série de novos impasses. A “*atomização*” da coletividade teve também o significado de uma perda de ligação humana entre os indivíduos. As referências perdidas abriram espaço para uma prisão não mais no “para sempre” e sim no “sempre já”, na melhor das hipóteses, no “feliz enquanto durar”.

Zygmunt Bauman afirma que estar “em movimento, antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade” (BAUMAN, 2004, p.13). Não há mais congregação, nem todo-poderoso diante do qual se justificar; portanto, os sujeitos passam a ter como referência apenas a voracidade própria ao consumo, buscam simultaneamente a proteção e o calor dos laços afetivos e as aventuras da sorte individual. Nessa leitura, a tradição afetiva ultrapassada não aparece apenas como um peso morto e um fantasma opressor, mas com uma forma de sociabilidade específica, que conferia características próprias aos laços, incluindo desde o aprisionamento patriarcal até um afeto aprofundado e estável entre as pessoas.

A mixofobia, o medo e a insegurança perante o diferente, para o autor polonês, é uma característica do mundo contemporâneo. O isolamento subjetivo, a incerteza perante o destino e sobre o próprio desejo fomenta o receio, que se transforma em ódio pelo simples estresse que a alteridade passa a causar. Assim, o tempo caracterizado pelo

autor como “líquido” não é um período em que se alcança a sonhada emancipação, mas um período em que, ao contrário, se afirmam problemas como a xenofobia, a depressão pós-parto e, de maneira sintomática, em que o amor romântico torna-se instável e raro (BAUMAN, 2004).

A relação sexual a se afirmar como inovação típica de nossa época é o suíngue, em que o prazer é atingido de maneira ágil e sustenta a esperança de não trazer ônus no longo prazo, tal como se passa com os cartões de crédito ou na dinâmica alucinada do capital fictício. Apostar fichas demais em um único objeto, construir serenamente um laço, tornou-se uma empreitada demasiado longa para os padrões contemporâneos, assim o relacionamento afetivo vai tornando-se inumano e os indivíduos deixam de se reconhecer uns nos outros, as relações perdem seu caráter humano (BAUMAN, 2004).

Para Bauman, tudo isso demonstra, na prática, que as formas de afetividade pretéritas, e que hoje nos parecem antiquadas, possuíam virtudes que faltam às nossas interações contemporâneas, embora não seja o caso comparar a “dor de cada época”. O modo de se relacionar contemporâneo não simplesmente resolveu os dilemas existentes anteriormente, mas trouxe à tona novos dramas, que não devemos julgar como maiores ou menores e, sim, compreender em suas particularidades e contrates (BAUMAN, 2004).

O cenário de dissolução dos laços e de perecimento das formas tradicionais de envolvimento descrito acima alcançou suas manifestações mais típicas a partir do final dos anos sessenta e durante os anos setenta do século passado. Como vimos, alguns autores consideram o início do século XX, apesar da forte vigência da dupla moral, mais como um período de realização parcial das promessas românticas do que como uma época de novos empecilhos no campo amoroso (SIMONET ET AL, 2003; DEL PRIORE, 2005). Essa teria sido uma época de relativo equilíbrio entre o que os autores consideram uma era do “prazer proibido” e uma era do “prazer obrigatório” (DEL PRIORE, 2005).

A princípio, a situação do “prazer obrigatório” parece paradoxal em si mesma e, principalmente, se adotarmos a já referida noção unilinear e individualista, que os próprios autores supracitados sustentam, de que há um “vácuo social” “deixado pela tradição” (DEL PRIORE, 2005). Não obstante, o aparente paradoxo se desfaz ao observarmos como os arranjos afetivos recentes transformaram-se em frustração não pela

completa ausência de determinações, mas, ao contrário, por alimentarem muitos desejos consumistas inconciliáveis entre si - e todos vistos como necessários para a plena realização do ideal contemporâneo de felicidade.

Quanto ao impacto desse fenômeno no modo de relação dos casais, temos uma exposição em Pascal Bruckner que descreve como a instabilidade e a insegurança passaram a ser fatos amplos e gerais nos relacionamentos românticos:

“Hoje em dia as pessoas querem tudo, imediatamente, tudo ao mesmo tempo: amor louco, mas a segurança; a fidelidade, mas a abertura para o mundo; o filho, mas a liberdade absoluta; a monogamia, mas as vertigens da libertinagem. São demandas contraditórias e infantis. É o espírito de maio de 68 que se prolonga” (SIMONET ET AL, 2003, p.263).

O diagnóstico em si é o mesmo de Bauman, embora o historiador continue a reafirmar o pressuposto de que a experiência contemporânea só de maneira cognitiva e accidental se desviou das normas românticas tradicionais e, portanto, estejamos vivendo um período em que os problemas são “infantis” e derivados de uma espécie de modismo efêmero - e não de condições sociais objetivas.

A análise, em todo caso, novamente sugere que os movimentos contraculturais, o estilo de vida associado ao rock e a invenção da pílula anticoncepcional ajudaram a gerar uma virada hedonista na cultura. Representam transformações, que tiveram seu ápice, seu desenvolvimento mais consequente, no movimento de levante da juventude francesa em maio de 1968 e diziam diretamente respeito à afetividade. De fato, em 68, os jovens rejeitaram o controle dos poderes tradicionais sobre suas vidas individuais e acreditaram que tal rompimento com a moralidade vigente acarretaria mudanças tão amplas nas mentalidades que toda a sociedade seria emancipada.

O impulso utópico dessa época buscou unir o rechaço à moralidade patriarcal com a luta contra as formas burguesas de exploração e, nesse sentido, teve respaldo tanto na disposição à luta da juventude rebelde de então quanto nas teorias de autores como Reich, que buscaram empreender uma síntese libertária entre os pensamentos de Marx e Freud. Algumas frases da época tornaram-se imortais e lemas significativos para compreender a motivação de seus autores, como: *“é proibido proibir”*, *“10 horas de prazer já”*, *“a economia está ferida, pois que morra!”*, *“Quanto mais eu faço amor,*

mais tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”, etc.

Não obstante, os ardores do evento histórico esgotaram-se e a luta contra as instituições sociais do patriarcado e contra a vida burguesa se adaptaram em uma rotina burguesa mais liberal. A possibilidade de libertação e conquista de “novos direitos” (forma ativa), ao longo do tempo, se converteu em “novas permissões” (forma passiva), que logo se adaptaram aos imperativos de uma vida marcada pelo consumo de pessoas ou coisas (ŽIŽEK, 2011). Assim, o período subsequente será um período no mínimo ambíguo quanto às suas heranças rebeldes, um momento em que:

(...) os valores e traços da contracultura já estavam alastrados e mesmo diluídos no cotidiano, na medida em que o pop se consolidou como nenhuma outra cultura nos imperativos mercantis e publicitários da dinâmica autoregulada do capital em sua fase contemporânea. Por certo, o êxito do pop instaurando-se como uma cultura mundial a um só tempo, correspondia e faltava com lealdade às promessas utópicas da contracultura. Correspondia, pois significava a desconstrução da narrativa burguesa em seu heroísmo laboral-produtivista, ascético-cristão, monogâmico-patriarcal, mono-social, heterossexista e androcêntrico. Correspondia, ainda, porque à contramão do fechamento nacional, compreendia o advento de outra humanidade ecumênica e reunida pela horizontalidade das diversidades enfileiradas na mesma paisagem planetária multicultural e pacífica, mais criativa e pronta a potencializar todos os seus sentidos e disposições corporais. Faltava à lealdade no instante em que essas mesmas marcas estavam acomodadas nos trânsitos do dinheiro, evidenciando espécie de eterno retorno, tempo cíclico no qual as aspirações de transcendências modernistas se desvelavam em aliança promíscua com a face soturna da modernidade, em que dominação, poder, opressão, enfim, as fúrias recalcadas dos projetos de emancipação insistem em embaçar os dias solares das profecias utópicas (FARIAS, 2010, p.10).

Claramente, então, mostrou-se enganada a ideia de que o descumprimento da moralidade patriarcal em si mesmo poderia reverter todos os males da sociedade humana e que inauguraria a paz da “Era de Aquário” (FARIAS, 2010). Sequer mostrou-se verdadeiro o pensamento de que a dupla moral era o único fundamento para o sofrimento no amor. Ao contrário, muitos pesquisadores enfatizam que o aumento

grandioso do número de divórcios em nossa época não se dá pela associação por parte dos casais de seus laços com a rigidez mecânica de seus papéis ou pela perda de sentido cultural do amor, mas, fundamentalmente, pelo fato das pessoas desejarem o amor com veemência e não verem, na manutenção do relacionamento, condições factíveis para alcançarem seus ideais românticos, ou seja, ironicamente, o problema do relacionamento romântico continua a ser a impossibilidade de vivê-lo como se deseja, nesse sentido, em barreiras “externas”, desacordos entre querer cultural e ser social.

Não sendo solucionado o enigma do amor apenas na negação do passado cultural ou na crítica aos seus vestígios, é preciso retornar ao problema do desejo predatório de que Bauman trata, e do “prazer obrigatório”, enfatizado por alguns historiadores para tentar entender a fonte das novas impossibilidades, dos empecilhos contemporâneos para a perpetuação e até capacidade (propensão) dos indivíduos para se envolverem em uma relação amorosa condizente com suas vontades de durabilidade e satisfação. A análise crítica sobre as contradições do desejo no indivíduo contemporâneo é muito presente na abordagem de teóricos da psicanálise influenciados por Jacques Lacan, para os quais o supereu aparece não mais como instância puramente proibitiva e culpabilizadora, mas como fonte de um por vezes cruel imperativo do gozo²². Slavoj Žižek, nesse sentido, observa:

O que sobreviveu da liberação sexual da década de 1960 foi um hedonismo tolerante facilmente incorporado à ideologia dominante sob a égide do supereu. Então o que é o supereu? Li recentemente o seguinte no folheto de um hotel de Nova York: “Caro hóspede! Para garantir que você aproveite ao máximo sua estada conosco, é proibido fumar neste hotel. Por qualquer infração deste regulamento, serão cobrados 200 dólares”. A beleza dessa formulação, tomada ao pé da letra, é que o hóspede será punido por se recusar a aproveitar ao máximo sua estada... Portanto, o imperativo de gozar do supereu

²² “poderíamos perguntar: qual o problema com tal supereu? A princípio nada melhor do que uma instância psíquica capaz de impulsionar exigências de gratificação do gozo e que marcaria todos os discursos repressivos com o selo da obsolescência. Ela seria a realização perfeita desta moralidade libidinal necessária à multiplicidade plástica da sociedade de consumo. No entanto: ‘tal ordem [Gozo] é impossível de ser satisfeita’, e devemos nos perguntar de onde vem tal impossibilidade estrutural(...) Ele diz apenas um ‘Gozo’ sem predicções, um puro ‘não ceda em seu desejo’. O caráter insensato deste puro gozo fica evidente se pensarmos que toda escolha empírica de objeto é inadequada a um gozo que procura afirmar-se em sua pureza de determinações, em sua independência em relação a toda e qualquer fixação privilegiada de objetos. Ele só pode se realizar no ‘infinito ruim’ do consumo e da destruição incessante dos objetos, que nada mais faz do que atualizar um excedente de gozo. Ou seja, estamos diante de um supereu perfeito para uma sociedade marcada exatamente pela obsolescência programada de mercadorias.” (SAFATLE, 2007)

funciona como inversão do 'Du Kannst, denn Du soll' (Você pode, porque você tem de!) de Kant; baseia-se num "Você tem de, porque pode!". Ou seja, o aspecto do supereu no hedonismo "não repressor" de hoje (a provocação constante à qual estamos expostos, que ordena ir até o fim e explorar todos os modos de jouissance) reside na maneira como a jouissance permitida transforma-se necessariamente em jouissance obrigatória. Essa pulsão de pura jouissance autista (pelo uso de drogas ou outros meios que induzam o transe) surgiu num momento político preciso: quando a sequência emancipatória de 1968 exauriu seu potencial. Nesse ponto decisivo (meados da década de 1970), a única opção que restou foi uma passage à l'acte direta e brutal, um empurrão para o Real, que assumiu três formas principais: a busca de formas de jouissance sexual; o terrorismo político de esquerda (a RAF na Alemanha, as Brigadas Vermelhas na Itália etc., cuja proposta era que, numa época em que as massas estavam totalmente mergulhadas no lamaçal ideológico do capitalismo, a crítica-padrão da ideologia não funcionava mais e somente o recurso ao Real nu e cru da violência direta – l' action directe – despertaria as massas); e, finalmente, a guinada para o Real da experiência íntima (misticismo oriental). O que as três tem em comum é o recuo do envolvimento político-social concreto para o contato direto com o Real. (ŽIŽEK, 2011, p. 57-58).

Além dessa reflexão ampla sobre as formas de ação do indivíduo contemporâneo, o autor ainda afirma, especificamente quanto ao amor romântico em nossa época, que a incapacidade de estabelecer laços encontra sua expressão mais nítida nas agências de relacionamentos virtuais, em que não só se procura controlar as possibilidades de envolvimento afetivo, através de minucioso processo de seleção de características desejadas ou apropriadas, como ainda, em seus desenvolvimentos mais recentes, se busca criar técnicas para que os indivíduos possam se apaixonar por quem as agências indicam como par adequado ²³(ŽIŽEK, 2011). A crise atual entre desejo e as possibilidades socialmente disponíveis mostra aqui, ao que parece, uma de suas facetas mais agudas.

²³ Alberoni (1988) vê tal solução como impossível: "Não há relação alguma entre o desejo de amar e o enamorar-se verdadeiramente" (ALBERONI, 1988, p.46).

Esse diagnóstico sobre a dificuldade de gestão do amor sob as condições sociais contemporâneas é partilhado por Eva Illouz. A autora, após examinar em um trabalho anterior (*Consumindo a Utopia Romântica*) o modo como o consumo estimula os ritos amorosos, afirma, em um livro mais recente, que a lógica utilitária e racionalista do mercado se misturou à lógica afetiva dos “relacionamentos a dois” e, em muitos casos, eliminou do processo da paixão uma série de dimensões não-verbais antes constitutivas do interesse romântico (ILLOUZ, 2011).

Sua análise se volta para as páginas virtuais de relacionamento, nas quais os sujeitos são bombardeados com grande quantidade de informações e ofertas amorosas, ao ponto de muitos usuários criarem um roteiro a ser seguido nos encontros presenciais com novos potenciais parceiros (ILLOUZ, 2011). Assim, elementos como a surpresa, o acaso e o arrebatamento são descartados, impedindo ao indivíduo alcançar justamente o que ele buscava, a paixão romântica, e o faz pateticamente se debater em raciocínios procedimentais sobre os sentimentos, sempre alheios à lógica do próprio amor.

A dificuldade de enamorar-se é real, as soluções encontradas, artificiais e insuficientes²⁴. E justamente a pergunta fundamental para entender como o amor foi afetado em sua constituição – e não apenas mudaram seus aspectos exteriores, as estruturas familiares – é aquela que se faz acerca de como se transformaram as imaginações de encontro, as formas de aproximação, os ideais do que seja o enamoramento²⁵ (ALBERONI, 1988).

O autor italiano crê que o amor romântico tem seus próprios pré-requisitos. Para ele, o enamorar-se tem relação com uma predisposição de espírito, com um momento de

²⁴ Mais uma vez, parece haver analogia entre o destino da família e o do amor romântico, ambos “irracionais” em determinados momentos da história da acumulação: “Entre a rígida conservação artificial da família e a dissolução da família há uma correspondência imediata: o próprio elemento irracional da família se torna objeto de cálculo propagandístico e da indústria cultural, enquanto nada pode restaurar a fé ingênua em sua vigência absoluta” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981).

²⁵ Numa visão clássica sobre o trajeto da paquera, no século XIX, Stendhal a descrevia assim:

“1º A admiração.

2º Que prazer, etc.

3º A esperança.

4º O amor nasceu.

5º Primeira cristalização. [tendência a adornar com infinitas perfeições a pessoa amada]

6º A dúvida aparece.

7º Segunda cristalização”. (Stendhal, 2007, p.19).

crise anterior (cisão entre estruturas de valores passadas e novas) e não é atrelável ao consumo, à diversão ou à escolha consciente:

Esses amores [que se esgotam rápido] tem com o enamoramento a mesma relação que a festa tem com a revolução. A festa se caracteriza pelos excessos, pela inversão do agir cotidiano, é transgressão, atravessada pelo sentido excepcional e do extraordinário. Mas o que a distingue de uma revolução é que não incide sobre as estruturas sociais. Tudo o que na revolução é risco aqui está previsto e calculado (ALBERONI; 1988, p. 71).

Afirma ainda que tal predisposição à paixão só se transforma em amor quando algumas etapas são percorridas com sucesso pelos amantes. Tais etapas envolvem as provas de verdade, nas quais os amantes interpretam força e correspondência do sentimento, e provas de reciprocidade, nas quais os enamorados tateiam em busca de um pacto acerca das condições de sua existência compartilhada, suas valorações sobre a vida, sobre um e outro, etc. (ALBERONI, 1988).

Em entrevista recente, Francesco Alberoni (sobre seu livro *Amor e Sexo*) tenta identificar de maneira geral a dificuldade dos modos de relação dos dias atuais, o porquê da incapacidade de concretizar os aparentemente tão realizáveis ideais românticos:

Ao contrário do que acontecia há um século, nos dias de hoje há cada vez mais uma tendência para chegar ao amor através do sexo(...) Tudo isto funciona como um obstáculo ao que chamo o enamoramento. Porque este passa necessariamente por diversas fases. Passa pelo fascínio, pela interpretação, pelas provas de reciprocidade. Por isso é que cada vez mais difícil formar-se um casal. Transformar o enamoramento em amor é muito complicado. Há formas de paixão que têm todas as características de enamoramento mas que, no fim de contas, têm também mecanismos de autodestruição” (ALBERONI APUD VITÓRIA, 2012)

A transposição bem-sucedida desses momentos, da qual depende a consolidação do amor e de sua força, está diretamente relacionada à grande canalização de expectativas em relação a um objeto²⁶ e a um ritmo próprio aparentemente diverso

²⁶ Não é possível mover-se com toda força e ao mesmo tempo em duas direções diferentes ou se deslumbrar apenas parcialmente com aquilo que é tido como sagrado (ALBERONI, 1988).

daquele que é típico da vida nas sociedades contemporâneas, nas quais o próprio mercado fomenta e sugere rapidez e multiplicidade (JAMESON, 1996)²⁷.

O que Jameson em suas análises sugere é não só que a imaginação social tem uma base material, mas que toda ela está de certa maneira articulada entre si e conforma um espírito de época, um contínuo que alimenta tanto nossos pensamentos quanto nossas representações políticas, artísticas e intelectuais, desde nossa relação com a alteridade mais imediata até com a totalidade social mais abrangente. No caso do capitalismo tardio, a unidade cultural estaria apoiada particularmente na espacialização, na dificuldade de conceber as transições, as diferenças qualitativas em relação ao imediatamente vivido (JAMESON, 1996). O estranhamento em relação ao que é diverso não pode deixar de significar, em certa medida, uma falta de conhecimento sobre si mesmo.

Já em Marx, em seus escritos sobre a psique dos indivíduos no modo de produção capitalista, podemos vislumbrar como se constituiu tal desorientação a perpassar as subjetividades contemporâneas. Desde que os servos foram expropriados de suas terras e lançados nas cidades como trabalhadores assalariados, se encontraram em uma situação ambígua, de dupla liberdade: por um lado, gozam das possibilidades, estranhas ao universo pré-capitalista, de escolha e autodeterminação (para vender sua força de trabalho); por outro lado, viram-se livres no sentido de serem desprovidos dos meios de produção, da terra, de suas relações pessoais obrigatórias, que constituíam sua existência e lhes conferiam segurança, identidade (MARX, 2011). O despojamento da vivência enraizada efetivado pelo trabalho abstrato e sua evolução, com contradições e lutas, parece ter resultado na abstração também dos vínculos pessoais e culturais, seu desenraizamento²⁸.

²⁷ Em sua penetrante análise sobre o universo cultural do capitalismo tardio, o autor estadunidense ressalta como a ausência de alteridade simbólica foi uma construção histórico-mundial e gerou a abundância de imagens do puro agora (JAMESON, 1996).

²⁸ Em Adorno e Horkheimer, há a ideia de que as contradições internas das famílias patriarcais contribuíram para forjar uma situação em que elas próprias se tornam anacrônicas, na qual a obediência devida aos “laços de sangue”, seguindo o declínio dos feudais “laços com a terra”, foi transferida para outras instâncias de poder. Em tais novas condições, novos papéis foram engendrados e uma nova forma de dignidade revestiu as famílias burguesas nucleares, pautadas na livre escolha dos cônjuges, que sustentaram valor por serem refúgios do anonimato predominantes na modernidade. Mas também a planta do amor romântico perdeu parte das raízes e passou a ocupar um lugar ambíguo: entre refúgio e aprisionamento para os indivíduos, cada vez mais individualizados e autocentrados (ADORNO; HORKHEIMER, 1981).

Ao expor essas reflexões sob o enfoque do estudo das afetividades, eu gostaria de propor a ideia de que há também uma “especialização das afetividades”, uma diminuição da consciência histórica no correr mesmo de nossa imaginação sobre nós e nossos sentimentos perante um amante. Acontece que os diversos apontamentos dos autores analisados acerca da temática amorosa sugerem que as crescentes dificuldades na manutenção das relações românticas se encontram na incapacidade de explorar continua e intensivamente o mesmo solo, de aprofundar os diversos potenciais do contato com *uma mesma pessoa*, ou seja, a afetividade, que já foi território sem saída no tempo, uma prisão ou oásis a durar necessariamente por toda a vida, agora, vem tornando-se uma paisagem em constante movimento.

Se o suposto de que a subjetividade pode ser influenciada “em bloco” for aceito, de existir uma cultura da época e dos afetos em estreita correlação com o âmbito da reprodução material da vida, conseguiremos, sem dificuldades, acompanhar os argumentos de Richard Sennet em *A Corrosão do Caráter* e aplicá-los ao nosso estudo para compreender essa complexa correlação que existe entre a ossatura de nossa sociedade e seus aspectos mais simbólicos.

O autor começa sua obra justamente enfatizando a menor legibilidade da influência do mundo do trabalho sobre nosso caráter no cenário contemporâneo em que a flexibilidade parece ter se tornado absolutamente decisiva, a novidade constante e os dogmas varridos de vez. Nossos modos de autonarração psíquica e tomada de decisões aparecem e são sempre apresentados como livres e espontâneos, mas, diz o autor, são profundamente invadidas pelas rotinas do trabalho e da vida prática em geral e, talvez, de maneira ainda mais incisiva no momento social que atravessamos, porque menos visível (SENNET, 2012).

Segundo Sennet, aqui seguindo Adam Smith, o correspondente cultural do fordismo era o fardo, para o trabalhador, da repetição, da mesmice e a nulidade da criatividade, porém, tomando distância e aliando-se à visão de Diderot, é preciso reconhecer que havia em tal rotina alienante, a construção de uma identidade, de um “caráter” (SENNET, 2012). O caráter era justamente aquilo que nos permitia ir além da fragmentação dos acontecimentos do dia a dia e, isto, está a desaparecer do horizonte das gerações mais jovens, porque na nova organização do trabalho, o toyotismo, as

empresas em redes e arquipélagos, sugerem sempre metas de curto prazo, habilidades sempre novas, o fim de quase toda linearidade de percurso (SENNET, 2012).

A contradição subjetiva entre fixidez e fluidez, entre estabilidade e atividades dispersivas, não é uma quimera inventada simplesmente no âmbito afetivo recente, mas um processo histórico complexo, no qual os agentes estão a se reconstruir de cima a baixo e no qual imerge organizar toda a sociedade (SENNET, 2012). O caráter, e seu correlato imaginário na projeção utópica, são hoje parte de uma luta pela existência de um sujeito unificado; assim como a desconstrução, e a projeção espacial sob a égide da falibilidade humana, são um recurso em favor da dinâmica pós-moderna, do banimento do velho ego sistemático e repressivo.

O que parece é que tanto na vida laboral contemporânea quanto na cultura sentimental e íntima, o indivíduo pós-moderno sente-se solto, desapropriado, mas não puramente livre. O sofrimento se realiza não só em estar preso a um vínculo fixo, porém igualmente ao não conseguir mais uma identidade pessoal ou coletiva. Seja não conseguir mais se ver como “sapateiro”, “padeiro”, “carpinteiro”, seja como “homem tradicional”, “mulher tradicional”, “pessoa casada”, “namorado”, etc. A liquefação dos rótulos mais tradicionais leva ao medo e, portanto, a uma nova infelicidade. O “risco”, visto como glamour e épico pelas classes dominantes e seus representantes, na parte de baixo e na vida cultural, aparece como seu inverso, como incapacidade de se narrar, como sensação de perda de si (SENNET, 2012).

A consolidação de um padrão social bem definido ou estável para a experiência afetiva contemporânea, em forma mais ou menos espacial, não parece um processo em nada decidido. Os próprios termos dos problemas que os indivíduos estão vivenciando ainda parecem bem pouco claros e os encaminhamentos, os projetos e estratégias espontâneas que são traçados na atividade prática apontam em direções muito diversas. A única certeza é de que há uma crise de valores subjetivos que se faz notar na disputa entre muitos grupos de indivíduos e ela tem relação com os próprios dilemas de modo de vida econômico que adotamos. Buscaremos, agora, examinar algumas linhas de força culturais sobre a afetividade e retirar delas hipóteses sobre o que está por vir e o que já é.

PARTE 2 – O amor contemporâneo imaginado e dramatizado.

Capítulo 3 – Os motes universalistas do amor no cinema versus as escolhas e cenários turbulentos do presente.

À luz dessas considerações sobre a desagregação do indivíduo em relação aos seus ambientes anteriormente fixados, e do conceito por nós formulado de espacialização de seus afetos (e vidas)²⁹, poderemos agora ampliar e melhor qualificar a reflexão acerca de como a cultura, no caso o cinema, elabora simbolicamente, em suas representações, as transformações das relações sociais abordadas, abrindo caminhos antagônicos na resolução dos conflitos sociais. Em seus conteúdos utópicos, distópicos ou mesmo antiutópicos o que está em jogo nos filmes abaixo abordados, a partir da maneira como entendemos e aplicamos a hermenêutica de Bloch, são propostas de objetividades e subjetividades novas (BLOCH, 2005).

Nas reflexões que se seguem, uma referência fundamental sobre o estudo do cinema de temática amorosa foi o trabalho *Um Amor Desses de Cinema*, de Karina Gomes Barbosa (BARBOSA, 2009), pois, apesar do amplo espectro de contraposição entre nossas posições teóricas, a autora faz uma análise minuciosa do modo como se articulam muitos elementos das narrativas fílmicas, dos modos de utilização da linguagem audiovisual e busca fazer também um balanço da significação mais ampla do cinema de amor para a cultura ocidental.

Seu primeiro mérito é reconhecer a ideia de que o pensar fílmico não apenas reflete, mas também dissemina uma forma de simbolização específica do amor, que tanto herdou de obras literárias convenções acerca do sentimento romântico quanto as modificou, configurando uma linguagem própria e herdeira daquela. Nesta linguagem, o conteúdo cultural que subjaz a obra cinematográfica se reveste de sua forma peculiar, com elementos sonoros e visuais a tornarem-se centrais nas imaginações narrativas, em seu desenrolar (BARBOSA, 2009). Quanto ao componente moral, nota-se em sua

²⁹ Essa ideia é devida principalmente às análises marxistas de Jameson, mas também é expressa de maneira muito interessante em Guy Debord. Em sua *Sociedade do Espetáculo*, o autor francês fala, por exemplo, de como, seguindo Hegel, podemos entender o sedentarismo como uma forma de sociedade muito mais afeita à história em si do que o mover-se constante dos nômades. Os primeiros produzem, os segundos coletam. A aparência de movimento, a aceleração incessante, pode significar uma prisão na mesmice ainda maior do que a estreita interligação com um ambiente fixo (DEBORD, 1997).

construção uma mudança fundamental em relação aos enredos literários do século XIX: o fato de que a sempre presente polarização entre felicidade/infelicidade, liberdade/aprisionamento, amor/indiferença, a partir do cinema de Hollywood, passou a pender quase sempre na direção dos primeiros polos, do final feliz. Uma segunda contribuição essencial está em enfatizar que, sob essa forma audiovisual de formular o amor, Hollywood significa historicamente o estabelecimento de códigos bastante padronizados para construir situações similares, de parâmetros mais enrijecidos do que outros para narrar³⁰ (BARBOSA, 2009).

O amor no cinema contemporâneo apareceu como desligamento do cotidiano, o qual é permeado por tarefas desencantadas, práticas utilitárias e por uma rotina alheia às vontades e às paixões dos indivíduos (ROSSI, 2008). O amor romântico foi tido como reverso da economia burguesa, como valor de uso por excelência. Dessa forma, o amor acaba figurado como a manifestação da vida autêntica e, também, a promessa de reconciliação providencial entre as almas gêmeas separadas em suas existências mundanas: a força dessa metafísica amorosa se deixa perceber através da escassez de filmes nos quais o amor dos protagonistas não é correspondido. **“Amar, em Hollywood, dá ao amante o direito de ser amado e, portanto, de ser feliz”**³¹ (BARBOSA, 2009, p.82, grifo da autora).

Assim, pode-se considerar certo que o cinema contribuiu, decisivamente, para o desenvolvimento ampliado da noção de amor romântico e da possibilidade de sua realização plena – tanto no mundo Ocidental quanto para além dele. De um ponto de vista bastante empírico, podemos averiguar a força de disseminação dos modelos de amor cinematográficos em detalhes que seriam estranhos para os casais há apenas um século, como a adoção de trilhas sonoras em certos relacionamentos reais (DEL PRIORE, 2005). Ainda mais interessante seria imaginar o impacto das noções de certo

³⁰ É difícil entrar aqui numa discussão mais pormenorizada acerca do tema da indústria cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Parece, no entanto, ser possível adiar a consideração à padronização formal do cinema industrial com o intuito uma leitura mais atenta aos conteúdos temáticos em transformação nos filmes (no caso, o amor romântico). Entre o conteúdo e a forma há uma relação dialética em que nenhum dos polos é suprimido. O que nos assegura disso é o fato de que justamente o caráter manipulatório, meramente instrumental, que se faz dos objetos culturais, na intenção de retirar deles apenas uma forma conveniente à acumulação de capital, permite que tais objetos permaneçam arredios, autônomos e até mesmo opostos à maquinação procedimental efetuada na esfera da própria forma que os contém.

³¹ Uma espécie de resultado do amor cada vez mais afastado dos parâmetros medievais, do amor cortês. O amor romântico não é um amor unilateral. Em Shakespeare, já não há casos de amor não correspondido. (KONDER, 2007)

ou errado, de normal e anormal ou até de belo e feio, nos indivíduos influenciados pelas histórias de amor codificadas pela indústria cinematográfica.

Esse entendimento sobre as relações entre o amor e a sétima arte é inteiramente necessário para o intento de analisar e pesar como a dramatização cinematográfica aborda problemas dos sujeitos românticos contemporâneos, com que configuração eles aparecem nos filmes e quais são as formas de resoluções de conflitos e impasses elaboradas nas narrativas. Por outro lado, como se perceberá ao longo do texto, a tipologia amorosa de Barbosa, suas asserções gerais acerca da significação cultural do amor no Ocidente e também sobre o papel desempenhado pela indústria cultural na apropriação dessa temática, vão numa direção que nos parece de pura busca por aceitação e naturalização de uma forma de vida mercantil, de representações unilaterais casais utilitaristas nos filmes (BARBOSA, 2009).

No que diz respeito à seleção de filmes, também não há convergência entre os critérios adotados aqui e os da referida autora, uma vez que ela buscou selecionar filmes nos quais o conteúdo fosse preferencialmente dirigido para adultos e retratassem realidades de personagens brancos, heterossexuais, monogâmicos, etc. (BARBOSA, 2009). Tal escolha se vincula às suas hipóteses de que o cinema sobre o amor serve à reafirmação de valores e interesses políticos de grupos culturalmente privilegiados *contra* grupos minoritários e oprimidos. A análise materialista que empreenderei, embora reconheça tal opressão, evita tratá-la como intenção primeira, pois busca compreender a expressão cultural sem nenhum maniqueísmo, mas simplesmente como resultado de contradições e lutas em nossa forma social de viver hoje.

Esse pressuposto de que os filmes são fundamental e conscientemente estruturados ao redor da manutenção e conservação do poder discursivo case-se com a ideia, muito importante para a autora, de que há formas de amar dentre os personagens de filmes que são positivamente anacrônicas (BARBOSA, 2009). Qualquer conteúdo cultural captado, no entanto, nos parece, deve ser interpretado como proposta completamente atual, como componente ou como germe, ainda que parcial, do que está por vir. Assim, a seleção de filmes, sem o viés referido, poderá ser mais pertinente ao propósito de analisar justamente o que há de conflitivo na forma de representar o amor no período pós-revolução sexual.

Dentre os elementos constitutivos do amor romântico no cinema, encontra-se o ideal de que o “amor verdadeiro” dá significado total para a vida das pessoas. Um desenvolvimento recorrente nos filmes, que acaba por reforçar tal ideia, é o de que o indivíduo antes de alcançar o amor vivia em um universo de *falsos desejos e ambições*; após o desvelamento do amor, ele descobre *necessidades* muito mais profundas, ligadas à sua essência, ao reconhecimento e à cumplicidade advindos de sua cara-metade. O resultado, enfim, é quase sempre a afirmação do desejo incontornável de amar e ser amado (BARBOSA, 2009). Tal especificidade nos diz muito acerca do amor romântico histórico, que vimos surgir no Ocidente e foi responsável por gerar disposições subjetivas muito específicas como *entrega ao outro*, *confiança apaixonada*, *realização pessoal*; em contraste com fontes tradicionais e típicas de sentido para os indivíduos, tais como *a honra*, *o desejo de poder*, ou ainda mais, *dos desejos místicos de apaziguamento interno*, *subtração do desejo e comunhão com o cosmos*.

A semelhança das trajetórias em filmes amorosos faz com que se afirme uma redescoberta perpétua do amor como fonte originária de toda a felicidade e dos indivíduos como centro-motor em sua *busca e conquista dele*. Tudo oposto à lógica utilitária e repetitiva de seus cotidianos anteriores. A perspectiva acaba sendo sempre a da realização pessoal com bem supremo - de uma realização que se obtém a partir das escolhas corretas casada com a Fortuna ou falta dela, que têm sempre efeitos absolutos, permanentes, eternos, para o bem ou para o mal. Assim, a individualidade do “herói simpático”, junto à felicidade plena do amor assegurado ou a danação do desamor, são os ingredientes principais do cinema hollywoodiano e de outros por ele influenciados, sendo quase inevitável a tendência à vitória do amor, uma contribuição sua à tradição, nem sempre tão auspiciosa, do romantismo clássico (BARBOSA, 2009).

É inegável a afirmação dessa metafísica amorosa universalista para e sobre os personagens na maioria das narrativas cinematográficas analisadas a partir de agora, no entanto, o que buscaremos destacar é o modo como ela aparece recontextualizada e, com isso, por vezes, altera profundamente o sentido do “estar apaixonado”, pertencente à estética inicial do próprio cinema. A vivência real incide sobre trajetórias e hegemoniza narrativas em aspectos-chave para o significado social do amor romântico. O percurso de análise que faremos agora busca ilustrar e problematizar esse contínuo, que vai desde os motes universalistas do amor até suas adaptações a vacilos, as hesitações de alguns ideais do sentimento em relação ao meio social.

Em *Diário de Uma Paixão* (2004), o protagonista Noah Calhoun (Ryan Gosling) apaixona-se por Allie Hamilton (Rachel McAdams) após um encontro no verão e, apesar das tentativas dos pais dela de os separarem pela diferença de classe existente entre eles, ambos se reencontram após sete anos e descobrem que seu amor continua recíproco. Apesar das sabotagens da mãe (Joan Allen), que esconde as cartas diárias de Noah ao longo de um ano, Allie tem notícias de seu amado ao descobrir que ele realizou seu sonho de juventude, comprou e reconstruiu a mansão que desejava. Aqui a permanência do sentimentalismo clássico, dos sonhos de juventude e amor, é recompensada *inteiramente* e a conclusão existencial final de Noah é que:

Não sou nada especial, disso estou certo. Sou um homem comum, com pensamentos comuns, e vivi uma vida comum. Não há monumentos dedicados a mim e o meu nome em breve será esquecido, mas amei outra pessoa com toda a minha alma e coração e, para mim, isso sempre bastou.

Em parte, o mesmo desenvolvimento ortodoxo se dá ao amor em *Titanic* (1997), no qual Jack (Leonardo Di Caprio) e Rose (Kate Winslet) apaixonam-se durante uma viagem e superam os preconceitos da família aristocrática da moça e a diferença de classe para viverem juntos uma paixão proibida. Ao fim da história, quando Jack está à beira da morte no Atlântico congelante, após o naufrágio do navio, afirma a Rose que a melhor coisa que lhe aconteceu em sua vida foi ter conseguido, em um jogo de azar, as passagens para o transatlântico, pois teve a oportunidade de conhecê-la e viver o verdadeiro amor. A desistência e absoluta resignação do amante chega a apresentar ares pré-modernos.

Em um caso similar, de extrema tragédia e consolo espiritual com o amor vivido, podemos encontrar também o destino de Nasch (Ralph Fiennes), em *O Paciente Inglês* (1996). O protagonista também não mostra nenhum arrependimento, mesmo diante do fato de estar incapacitado, deformado por queimaduras e na iminência da morte em decorrência de seu envolvimento com Katherin (Kristin Scott Thomas), o qual ele rememora e transmite à enfermeira Hanna (Juliette Binoche).

Nesse filme, há ainda um elemento importante e recorrente em enredos hollywoodianos que tratam o amor numa chave mais “abstratamente utópica” (BLOCH, 2005): o envolvimento de Nasch com Katherin é a superação por parte do protagonista de um período de sua vida no qual ele se envolvia superficialmente com as mulheres e

desconhecia o amor. O amor romântico, em tal caso, se apresenta *poeticamente* como pureza, como *contraposição natural* em relação ao mundo *utilitarista e profano*. Toda a fotografia do filme contribui para a criação do clima bucólico dos anos de guerra, da melancolia de uma época perdida e reforça no expectador a noção de que nada era mais sutil e valioso do que amor entre aquelas duas pessoas.

De fato, temos motivo para ver nessa cisão clássica entre a *vida rotineira* e a *realização dos desejos* mais profundos da alma dos amantes um clichê da indústria cinematográfica, uma diferença a permear uma concepção extremamente clássica do amor. Mas isso não leva necessariamente à conclusão de Barbosa, segundo a qual o cinema de tipo romântico cria um mundo artificial e maravilhoso, de pura “fantasia”, no qual as regras do “real” são ignoradas em favor de mitos articulados com formas de poder tradicionais, ou seja, que:

De maneira análoga à salvação religiosa, o sujeito que ama tem de seguir regras, tem de se adequar às regras que permitem essa salvação. O amor romântico é heteronormativo, monogâmico, não permite a infidelidade, exige o compromisso com a família (BARBOSA, 2009, p.110, grifo da autora).

Acompanhando Alberoni uma vez mais, é possível compreender essa estrutura narrativa, por mais codificada que seja e menos ligada à sociabilidade contemporânea, como uma maneira possível da arte representar a realidade *sui generis* de amores hodiernos, que, de fato, incluem também a (re-) hierarquização de expectativas, das prioridades de valores (ALBERONI, 1988). Assim, as alegrias perpétuas ou a infelicidade eternizada, que já observamos nos desfechos mais utopistas do amor romântico, são, a um só tempo, *protocolo da construção fílmica e acontecimento subjetivo válido no cotidiano real*. Segundo o autor italiano, sentir como paraíso ou inferno, contrapostos ao purgatório da vida ordinária, é parte da formação de todo o pano de fundo do amor (ALBERONI, 1988).

Em todo caso, o importante é confirmar que, mesmo nos devaneios mais idealistas, há *bases reais* na vida social e psíquica a nortear a construção dos tipos de amor, dos tipos de encontro, das expectativas, etc. O fidedigno e os mitos possuem uma fronteira muito tênue no que diz respeito ao cinema, e a capacidade dessas histórias de tocarem os expectadores mostra que elas possuem mais de um átomo de verdade. Mas, ampliando o espectro da análise, veremos que em meio ao tradicionalismo

representativo aparecem *as turbulências, os desafios do amor romântico clássico defrontado com a sociedade de mercado avançada*.

A análise de Barbosa reforça sempre que **“no cinema, as práticas ressaltadas pela instituição são justamente práticas tradicionais, representadas de maneira tradicional** - mesmo quando incorporam mudanças” (BARBOSA, 2009, p. 75, grifo da autora). Assim, a autora vê ainda, mesmo nas formas mais díspares em relação ao clássico do amor ou até nas verdadeiramente espinhosas, uma acomodação excessiva aos parâmetros normativos de um sentimento anacrônico. Ou seja, para ela, os dilemas experimentados pelos personagens românticos no cinema quase nunca estariam realmente desligados da submissão às problemáticas da família patriarcal, da pureza sexual, etc. (BARBOSA, 2009).

O desenho de uma tipologia demasiado eclética, na qual as formas de amor cinematográfico aparecem divididas entre “amor romântico”, “amor paixão”, “amor neoromântico”, “amor cortês”, “amor platônico”, “amor funcional”, “amor líquido”, “amor amizade” e “amor confluyente”, levam-na ao juízo de que cada enlaçamento sentimental poderia ser encaixado através de uma média ou exageração, sem levar em conta a luta interna. Na maioria dos casos, esses diversos modelos de afetividade acabariam de alguma forma subsumidos ao primeiro pelos próprios procedimentos construtivos hollywoodianos, pelo padrão das histórias - e com o complemento propagandístico inerente, que seria realizar o amor monogâmico e a família patriarcal sem deixar mágoas ou sequelas nos envolvidos mais frágeis (BARBOSA, 2009).

Dentre os problemas do uso dessas tipologias para efetuar uma crítica das contradições sociais, está evidentemente a confusão entre realidades históricas específicas entre si, com suas nuances e bifurcações, e as teorizações modelares acerca do real, com seu modo frequentemente estanque e formal de explicar. A defesa da autora, para evitar a previsível acusação de perspectiva anistórica, é ressaltar as primeiras como práticas resignificadas à luz do amor romântico - e incorporadas a ele; as últimas tipologias, as conceituais, seriam conceitos condizentes com *os traços do real em si mesmo, a natureza do amor*, que seria, então, na concretude realista, sempre confluyente, líquida ou neoromântica (BARBOSA, 2009).

A noção de um divórcio entre representações da paixão e a realidade fica clara na análise da autora sobre os filmes nos quais o enredo trata de desarranjos conjugais, que são tidos como o mais plausível, como “amor confluyente”:

É um amor baseado na realidade das relações, que tem de conviver com a indiferença eventual, com a rotina, com o cansaço, a falta de criatividade e de libido. Por ser essa antítese, esse amor confluyente não se baseia em expectativas projetivas, mas sim na intimidade que o casal tem entre si - intimidade esta que permite aos dois conversarem sobre desejos que tenham por outras pessoas - e na realidade, em como lidar com essa realidade. **O amor confluyente construído - parcamente - pelo cinema norte-americano é construído sem o aparato da magia; apoia-se (às vezes de maneira sufocante) na realidade e em fatos plausíveis** (BARBOSA, 2009, p.145, grifo da autora).

A anistoricidade consiste exatamente na perspectiva de ver o ideal de amor romântico como cristalizado, como delírio estável ao longo do tempo e da evolução dos meios de sua expressão. O utópico não faz apenas "concessões marginais" ao real, mas participa dele (BLOCH, 2005). Por outro lado, igualmente não se justifica a asserção que separa *um impossível nas histórias de amor* e uma *suposta inegabilidade no sufocante empírico*, pois a demonstração por fazer seria justamente a de que *o que está dado nas relações presentes* não poderia ser diferente *do que é*.

Ou seja, sob a duvidosa preconcepção de tratar os fatos empíricos de nossa época como o “plausível” e o modelo teórico do “amor confluyente” como o modo secular e científico por excelência, é ignorada por completo a problemática da mudança histórica, que deveria ser compreendida. Inclusive, se fazemos história social e não apologia das relações vigentes, podemos explicar a mentalidade que passa a ver esse cenário como único verossímil e realista.

Examinaremos agora narrativas que começam a inserir as discrepâncias, os desajustes mais nítidos, e confirmaremos que a ênfase exclusiva na suposta manutenção do romantismo clássico por Hollywood obscurece mudanças em processo, que podem ser críticas para essa estética. Entendê-las, concomitantemente, serve como espelho para perceber a crise que se passa do lado de cá das telas, o rompimento de relações sociais que ocorrem na sociedade contemporânea, no real.

O filme *Encantada* (2007) conta a história da princesa Giselle (Amy Adams), que morava no reino de Andalasia, e desejava conhecer seu príncipe encantado, cujo rosto e virtudes ela já antecipava em sonhos. Dessa forma, ela já sabe de seu destino amoroso quando aparece o príncipe Edward (James Marsden) para salvá-la das mãos de um ogro malvado e, de fato, o amor de ambos *é correspondido de imediato*. Não obstante, como em todos os contos de fada, a princesa acaba sendo amaldiçoada pela madrasta do príncipe e é enviada para um mundo “*onde não há felizes para sempre*”, nosso mundo.

Essa queda do paraíso pré-moderno para o mundo contemporâneo, é representada pela troca dos personagens em animação por atores de carne-e-osso. Aqui, no mundo real atual, Giselle conhece o advogado Robert (Patrick Dempsey), um especialista em divórcio (!), que havia, ele próprio, sido abandonado com sua filha Morgan (Rachel Covey) pela antiga esposa.

Giselle, a princípio, sente-se decepcionada em descobrir que as coisas acabam nesse mundo – até o amor, segundo Robert (!) –, mas logo descobre também virtudes nesse universo, como o fato do amor não ser um *destino petrificado*, porém uma *escolha*, em que é importante conversar e até ter encontros com as pessoas para conhecê-las e saber quem são. Giselle e Robert acabam se apaixonando e ele desiste de um noivado sem amor, no qual estava envolvido, para viver a experiência mágica e surreal de seu amor com Giselle.

Se quisermos analisar esse enredo buscando perceber a maior aproximação da representação ao “tipo ideal do amor romântico”, não teremos nenhuma dificuldade formal em afirmar uma disputa entre a estética do “amor cortês”, do “amor líquido” (ou “confluente”) e do “amor romântico”, na qual o último triunfa³². Dessa forma, Giselle seria um instrumento a restabelecer categoricamente a “justa fantasia” do amor hollywoodiano ao real desencantado.

Podemos, no entanto, colocar o problema de outra maneira, podemos construir uma explicação teórica que se foque na diferença e não na preservação do material utópico, pois a consideração anterior não diz muito respeito *ao choque* da própria

³² Barbosa indica a relação entre Robert e sua noiva como sendo um caso de “amor líquido”, embora me pareça que esse relacionamento estaria mais próximo de uma “relação confluente” nos moldes de Giddens (BARBOSA, 2009). Afinal, não é uma relação de descompromisso e estímulo ao gozo, ao contrário, é um relacionamento que visa ao casamento em termos bastante racionais e bilaterais.

protagonista com suas descobertas sobre o amor no mundo de carne-e-osso e tampouco sobre o porquê de sua escolha de ficar com o desgastado Robert, ao invés da alma-gêmea Edward. A *imagem da cidade real* se sobrepõe à *imagem do bosque encantado*, embora o próprio mundo real tenha de transformar para que isso possa acontecer.

Esse enredo, por seu conteúdo, nos conduz a uma digressão sobre as análises da modernização e acerca da especificidade da cultura contemporânea (JAMESON, 1996). E, com isso, pode trazer uma luz nova para ressaltar os elementos da espacialização da afetividade, sobre o que distingue a vivência de um amor de hoje, sob as condições atuais, de um amor de ontem e anteontem, mais ligados ou contrapostos aos laços tradicionais. Jameson afirma que a cultura contemporânea pode ser compreendida como um *esgotamento do ímpeto do modernismo*, que era uma reação à lógica das mercadorias e resquícios de outros modos de produção, sempre a impulsionar a favor do novo. A energia cultural renovadora no pós-modernismo é cristalizada ao redor do *sentimento de progresso concluído*, pelo esquecimento de formas sociais arcaicas e *confraternização com o presente* (JAMESON, 1996).

Assim, as atividades culturais, a vida sob o capitalismo tardio, se caracteriza pela *universalidade da mediação da mercadoria* em todas as frestas da vida societária, inclusive no que diz respeito à imaginação e aos laços pessoais. Ou seja, a matriz do pensar em nossa época seria a ausência *daquele vislumbre constante da diversidade*, da alteridade impositivamente apresentada sob a forma do tempo. O fosso, antes existente, entre a *tradição* e os *projetos utópicos* aumentou e simultaneamente tornou-se invisível pelo movimento da sociedade em direção à *plena incorporação das relações sociais capitalistas*, a superação dos vestígios do passado, da natureza e das experiências de sociedades alternativas (JAMESON, 1996).

Para Jameson, o presente se impôs de maneira acachapante sobre o mundo da vida: a possibilidade de colocar-se para fora do mundo mercantil passou a *ser sentida* como impossível (JAMESON, 1996). Portanto, estamos diante de uma contradição constitutiva para um sentimento que se define pela negação ao utilitário. Como já mencionamos, seguindo Adorno e Bauman, o indivíduo contemporâneo perdeu completamente o abrigo dos igualmente calorosos e opressores vínculos com a tradição, em seus aspectos familiares e patriarcais (ADORNO; HORKHEIMER, 1981) (BAUMAN, 2004).

A existência real das formas pretéritas de relações sociais sucumbiu, mas, com a nova ordem, ao contrário do que parece sugerir a análise do autor estadunidense sobre determinados âmbitos da cultura, acreditamos que, na afetividade, a contradição entre permanência e mudança, profundidade e superficialidade, espaço e tempo, não encontrou um termo, não alcançou o patamar de um salto qualitativo a mudar completamente as questões.

A espacialização das afetividades é um processo ainda sem síntese, um caminho em convulsão e uma formação ideológica que, por enquanto, trás consigo instrumentais expressivos pós-modernistas e modernistas, espaciais e temporais, ainda que com ganho relativo de importância das concepções espaciais, da recepção maior de estímulos cognitivos para a exploração e percepção da *pluralidade e da contingência*, ao invés da *unicidade e necessidade*. O ideal romântico vive a disjunção de ser, ao mesmo tempo, *instrumento manejável*, fonte de prazer e novidade, e *raiz bem presa ao solo*, esperança de descanso.

Se voltarmos agora ao filme *Encantada* (2007) retomando essa teorização, podemos afirmar que sua narrativa é e não é a reafirmação da preponderância do amor romântico sobre todas as circunstâncias da nova vida. Há uma preocupação em conciliar “o que de fato ocorre” com uma “solução ideal”, fazer a mediação das categorias do *paraíso pré-moderno e moderno encerrados com o mundo pós-moderno realmente existente*. A mentalidade do filme não se entrega totalmente nem ao amor mais clássico (necessário), nem à tradição modernista (em seu ambiente subjetivo), nem ao amor confluyente (racional). Ou seja, os personagens estão num limbo entre a aceitação da perda de segurança dos indivíduos e uma saudade, convertida em desejo expectante, de retomar a segurança sobre novas bases.

A escolha de Giselle pelo presente (por Robert) é uma escolha que põe a nu a especificidade de nossa época, no que diz respeito às incertezas iniciais de relacionamento nos quais o ponto de partida é tanto a negociação (dos diálogos, dos encontros, etc.) quanto a descrença e até cinismo acerca dos próprios vínculos – pois, como dissemos, seu par é um especialista em divórcios, largado pela ex companheira, tem uma filha dessa relação e é descrente nas virtudes do amor.

As vias de estabilização desse casal, por um lado, afirma a imperiosidade da existência atual; por outro lado, acusa uma nostalgia e uma expectativa utópica de

síntese entre os elementos do que parece irremediável passado e do que é incontornável presente. Mesmo em um filme tão leve e ingênuo, já se apresenta o paradoxo cultural a tentar unir *solidez sentimental* e *liquidez das vivências*, a saída encontrada é, ela mesma, híbrida.

Continuando nosso trajeto rumo às adaptações menos abstratas, mais ligadas aos enigmas da recontextualização do amor romântico, outro filme em que aparece esse esforço de recriação do ideal romântico contraposto e ancorado no “cenário hostil e turbulento do presente” e em que se impõe a necessidade de fazer escolhas é *Uma Linda Mulher* (1990). Nesse caso, a história não é exatamente de uma Branca de Neve ou Rapunzel que cai no mundo contemporâneo, como no caso de *Encantada* (2007), mas de uma Cinderela, nascida em nossa época, e para a qual a meia-noite é o final do vínculo inicialmente mercantil com seu príncipe encantado.

Nessa narrativa, o empresário Edward (Richard Gere), desiludido e cansado, está numa estadia de uma semana na cidade em que Vivian (Julia Roberts) trabalha como prostituta. Ele acaba contratando a moça para viver essa semana com ele, como sua acompanhante, mas ambos acabam se apaixonando. O problema que aparece para o casal é o sonho, que no fundo ambos compartilham, mas ela é quem declara, de viver um romance de “contos de fadas”, ou seja, superar a verdade bruta de seu ganha-pão claramente mercantil e incongruente com um vínculo mais tradicional e durador. O final feliz da história se dá como num conto de fadas, modificado apenas em suas imagens: o príncipe, como empresário; a princesa aprisionada, como a prostituta; o cavalo branco, como *limousine*; os muros da torre, como escada de incêndio; e a torre, como o quarto de hotel da amada. Mas não é possível esquecer a dureza do real quando se consideram os momentos em que a protagonista é humilhada e desprezada por não ser digna do sentimento, de não ser respeitável. A resolução harmônica derradeira é precedida tanto por encanto e luxo como por brutalidade.

Também em *Um Dia* (2011) não é com facilidade que Emma Morley (Anne Hathaway) e Dexter Mayhew (Jim Sturgess) começam sua relação. Aqui chegamos ao fim do perímetro restrito de um amor ainda obstacularizado por fora, pelas circunstâncias da vida. Aqui o drama está diretamente na psique dos protagonistas. O mais interessante no desenvolvimento do romance é que não se pode considerar nele a existência de quase qualquer “caráter mágico” do amor romântico, em virtude do desenvolvimento

turbulento do amor entre os protagonistas, que leva décadas para se realizar, e é permeado pelas escolhas pessoais.

Emma é, inicialmente, uma estudante tímida e sonhadora, que deseja contribuir para melhorar o mundo; Dexter, um jovem extrovertido e leviano, que deseja curtir o mundo. Ambos desenvolvem uma improvável amizade a partir do dia de formatura na faculdade - 15 de julho de 1988. As vidas deles seguem caminhos totalmente diferentes, mas continuam amigos e se comunicam frequentemente. Ao longo de diversos dias 15 de julho, os personagens vão se desenvolvendo: Emma arranja empregos ruins, porém mantêm suas altas expectativas juvenis com relação ao seu trabalho de escritora; Dexter continua sua vida de puro gozo e torna-se até apresentador de um bobo programa de auditório.

Com seu sucesso social Dexter se gaba para Emma, contudo, em outros momentos, sofre e recorre a ela. Até mesmo sua mãe se decepciona com a perda do vigor de caráter do filho, também o casamento de Dexter é absolutamente desapolgante e frio. Todo o peso de sua superficialidade vem à tona quando perde seu emprego de sucesso e tanto ele quanto Emma percebem que sua amizade de vinte anos, escondia uma atração muito forte: a partir de escolhas e renúncias, passam a viver juntos e felizes até que a morte de Emma dê um fim às alegrias do casal. Ainda assim, ela mudou a vida de Dexter, fazendo-o perceber que não estava em suas aventuras a felicidade e sim no amor, mas o amor encontrado aqui nasce de um difícil acúmulo de vivências e sofrimentos. O filme moraliza e faz apologia do sentimento amoroso e, não obstante, sublinha seu caráter de construção.

Esse foco da narrativa nos desafios primeiros dos relacionamentos se caracteriza não apenas como fuga dos aspectos negativos da rotina, porém muito mais como ênfase nas dificuldades próprias à constituição do envolvimento romântico atual. Aqui a balança pende para o final feliz, no entanto, o passo a passo da mobilização afetiva é exteriorizado e interiorizado de maneiras bem diversas, opostas até, no que diz respeito à concepção do que ele pode vir a ser no mundo contemporâneo.

Capítulo 4 – *Imagens de glamour e imagens de cotidiano.*

Se as conclusões do último capítulo estão corretas e as resoluções culturais para o quebra-cabeça do amor contemporâneo não forem tão lineares quanto puderam parecer, é possível corretamente alegar, no entanto, que existem sínteses imagéticas mais aproximadas do *amor glamourizado*³³ e outras mais próximas de um *amor cotidianizado*³⁴. E, daí, poderia parecer que o aspecto supostamente reprodutivo e retrógrado do amor romântico desemboca nas primeiras figuras; e as segundas teriam uma maior compatibilidade com o efetivamente dado na realidade histórica ou até antropológica geral. Essa impressão, que facilmente recai em uma separação artificial entre a “imaginação social” e os “eventos empíricos constatáveis”, deve ser muito matizada, com vistas a nos permitir entender, como polos de uma mesma totalidade ambas as saídas, a mais ligada a um afeto temporal, de ruptura, e aquela mais típica de um afeto espacial. As duas imagens são, na verdade, fundamentalmente utópicas, *projetos* diversos para um devir incerto.

Vistas enquanto impulso utópico, essas imagens são *sentimentos e desejos ideias*, mas idealizações que passam a ter poder sobre o comportamento (BLOCH, 2005). A forma utópica, dessa maneira, tem de ser desvinculada de toda sua relação com o “primitivo”, impingida por parte da sociologia tradicional, pois, se não há um primórdio imaginável na humanidade sem figuras mágicas e projeções espetaculares, não há nenhuma sociedade até hoje que tenha vivido sem fazer valer a seu favor os mitos de um futuro ainda não concretizado. Quase a vida toda é regida, na verdade, pela suspensão simbólica do que há de desanimador na concretude vigente, da morte, do sofrimento, da violência, da tristeza e é definida pela afirmação do que há de

³³Como veremos ao longo do capítulo, tal idealização não se opõe apenas à indiferença e rotina, mas também à clássica visão de um amor de companheirismo, a um amor edificado e enraizado a partir do convívio, como na tradicional estética patriarcal. O sujeito centrado e a noção de escolha e ruptura estão muito presentes aqui, como no amor romântico literário, embora de maneira mais carnal e, em geral, mais bem sucedida e, às vezes, permeada por paradoxos psicológicos: o herói já não costuma ser tão trágico ou caricatamente sério e incorruptível, mas um ser perfectível sincronizado com a falibilidade, típica da visão presente na agenda social pós-moderna.

³⁴*Na representação do amor como cotidiano*, sempre os personagens são *falíveis, incertos, relativistas*. Mas, quando se vai mais longe, é frequente o relaciona-los com o *tédio, com amantes decepcionados ou apenas conformados*. Esses últimos casos, são propositalmente contrapostas ao entusiasmo e a cegueira de apaixonados glamourizados e chegam a se aproximar, de vez em quando e por caminhos tortuosos, à defesa estética do amor como amizade, típicas de formas mais antigas de sociedade. Seu caráter secularizado, no entanto, nos remete à imagem de *Juliette*, do Marquês de Sade, que, segundo análise de Adorno e Horkheimer, acaba por realizar a mais bem acabada adaptação da cultura aos imperativos econômicos burgueses quando se propõe à completa indiferença aos valores, aos ideais sociais, e ao adotar uma postura completamente instrumental em relação ao sexo e à afetividade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

imaginariamente absoluto em nossas realizações, o que se estabelece no solo de um tempo abstrato e desconhecido (ŽIŽEK, 2011).

Ao analisarmos nossas representações afetivas devemos, portanto, anular o rótulo duro de simples “realista” ou “fantasioso” para cada uma delas, posto que isso é corroborar com uma visão essencialmente unilinear e atemporal das sociedades humanas, provavelmente, na maioria das ocasiões, o mais prudente é qualificar a composição cultural como sendo “realista” ou em seu sentido naturalista, ou crítico, ou pós-modernista, etc. As resoluções imagéticas que analisaremos são o começo de um processo de síntese, que tem uma base material atrás de si, porém uma trilha de sonhos a testar pela frente (BLOCH, 2005).

Sabemos que uma narrativa como *Romeu e Julieta* se pauta numa afetividade objetivamente exacerbada e até mesmo alucinada em seu contexto histórico, mas, seu grau de possibilidade real, a torna, *a posteriore*, um exemplo genial de “realismo crítico”, uma peça teatral capaz de, ainda hoje, servir de tábua de referência para uma afetividade humana que nos é extremamente cara e inspira inúmeras recriações teatrais, fílmicas, musicais, etc. O insólito de Shakespeare tornou-se cotidiano através do poder da utopia concreta de perfazer o real, de mudar as bases através das quais se vive até os elementos mais fundamentais do dia-a-dia e de aparência mais imutável para os enredados neles (BLOCH, 2005).

Uma vez mais, então, faço a tentativa de aproveitar o realce de Barbosa a aspectos relevantes das narrativas fílmicas sem capitular perante a visão de que, por exemplo, o *glamour* no cinema se verta em uma versão descontextualizada de valores antiquados, como se, através dele, revivêssemos um tempo de formalidades opressivas, tal como no século XIX (BARBOSA, 2009). Ela argumenta que o cinema artificialmente mantém uma pressão na direção de tais valores tradicionais e coage os indivíduos a sustentarem uma imagem de amor ideal cada vez mais distante de suas práticas:

As instituições tendem a privilegiar ou se associar a valores tradicionais. Nesse caso, interessa à instituição cinematográfica representar nas telas o valor da família, porque também esta é uma instituição social - e das mais importantes em nossa sociedade. E essa representação é feita por meio do valor tradicional ligado a ela, o amor romântico. Essa tendência à tradição também está relacionada ao

caráter coercitivo das instituições. Só por existirem, dizem Berger e Luckman, as instituições controlam a conduta humana, 'estabelecendo padrões previamente definidos de conduta' e submetendo os indivíduos ao 'controle social'. Sendo uma instituição, o cinema exerce também controle social sobre os indivíduos. Esse controle é expresso, nos filmes de amor, pelo privilégio narrativo ao valor tradicional do amor romântico, que ao ser interiorizado e subjetivado pelos indivíduos, garante a perpetuação do modelo familiar ocidental monogâmico e heteronormativo (BARBOSA, 2009, pp. 78-9).

A própria autora reconhece, em outros momentos, diversas mudanças no desenvolvimento típico das narrativas amorosas na Hollywood neoclássica, a partir do final dos anos 70, depois do período alternativo e mais autoral dos estúdios, quando os filmes, em geral, reassumiram características tradicionais, mas não sem atualizá-las³⁵ (BARBOSA, 2009). Entre as transformações do período, inclui-se o abandono dos tipos de personagens desprovidos de qualquer ambiguidade e com metas absolutamente claras para dar lugar a personagens menos lineares e mais confusos em seus intentos e valores – até mesmo em suas narrativas mais glamourosas.

*Tanto em suas imagens do amor glamouroso quanto nas do amor cotidiano, sentem-se as repercussões do privilégio a narrativas mais realistas no sentido cultural pós-moderno*³⁶. Ambas são menos seguidoras das boas maneiras do romantismo literário e realizam, por exemplo, o fim da era da cerimônia de casamento obrigatória para os protagonistas em histórias de amor. Esse aspecto não necessário do casamento, obviamente, está vinculado a mudanças de caráter amplo no dever-ser das relações afetivas³⁷. A legitimidade de viver junto sem casar é indício de que a mulher já não está submetida de maneira tão rígida ao controle familiar (tradicional ou nuclear), vive como

³⁵ Os filmes que inauguram este período foram filmes como *Star Wars – Uma Nova Esperança* (1977) e *Indiana Jones* (1981), dos diretores George Lucas e Steven Spielberg. Tais filmes mantêm características básicas de Hollywood tais como personagens simpáticos e finais felizes, mas determinam a mudança de que, a partir de então, o primeiro plano em lucratividade passa a pertencer aos filmes focados em efeitos especiais e aventuras (BARBOSA, 2009).

³⁶ Slavoj Žižek ressalta que mesmo os modelos considerados mais realistas do pós-modernismo são muito questionáveis e socialmente sintomáticos. Entre outros motivos, pelo fato de que a “complexidade da ação” é, em geral, privilégio dos protagonistas e não é estendida aos antagonistas (ŽIŽEK, 2011). Nos filmes de amor, trata-se de criar um retrado da realidade social contemporânea com a qual o público se identifique, ou seja, são motivos comerciais a inspirarem a mudança estética e nunca um profundo conhecimento sobre a realidade psicológica “em si mesma”.

³⁷ Barbosa afirma que a cerimônia, quando aparece entre coadjuvantes é para “manter a força da idéia, sem forçar a narrativa” (BARBOSA, 2009), mas, ao que me parece, o fato dos protagonistas não precisarem casar para alcançar a simpatia do público, sua legitimidade social enquanto “casal solteiro”, é o mais relevante sociologicamente e não apenas uma “adaptação” secundária às práticas sociais reais.

indivíduo autônomo, que a virgindade não é mais um tabu inquebrável, que a cerimônia religiosa já não é tida como laço indissolúvel porque feito de acordo com a vontade do Criador, etc.

Todas essas variações são constitutivas das paisagens desenhadas nos atuais modelos amorosos cinematográficos e não são funcionais para qualquer manutenção anacrônica dos anseios românticos mais tradicionais ou mesmo modernistas. Um exemplo, inclusive contemplado por Barbosa, é o do filme *Antes do Pôr do Sol* (2004).

Os personagens Jesse (Ethan Hawke) e Celine (Julie Delpy) iniciaram sua jornada amorosa em eventos do anterior *Antes do Amanhecer* (1995), no qual ambos se conhecem num trem indo de Budapeste à Viena e resolvem passar uma noite na capital austríaca. Na ocasião, eles conversam, flertam, se apaixonam, fazem sexo e separam-se com a perspectiva de se encontrarem em seis meses.

Quando voltamos a encontrá-los em *Antes do Pôr do Sol* (2004), passaram-se nove anos, e Jesse e Celine não conseguiram se encontrar na estação combinada anteriormente, pois eles sequer haviam se informado reciprocamente acerca de seus sobrenomes, endereços, telefones ou qualquer outra referência possível. O romantismo até certo ponto glamouroso aqui, portanto, simboliza, ao mesmo tempo, o caráter absolutamente “livre”, “líquido” em relacionamento contemporâneo, desprovido de vínculos com quaisquer instâncias representativas de forças supraindividuais ou individuais estáveis (nem mesmo o nome) ³⁸.

Dessa forma, o par romântico seguiu cursos muito diferentes. Ela viveu diversos relacionamentos efêmeros e passou a trabalhar com proteção ambiental. Ele casou-se, teve filhos e tornou-se escritor. Mas ambos não se esqueceram um do outro e é justamente em uma viagem de Jesse à Paris, para a divulgação de um livro sobre seu encontro de nove anos atrás que ele reencontra Celine. Não demoram a perceber que seus sentimentos continuam vivos e narram suas vidas um para o outro. Jesse demonstra

³⁸ A família ainda não podia ser superada em *Romeu e Julieta* e seu retorno é providenciado pela figura de Teobaldo, primo de Julieta que desafia Romeu e inicia a sequência de desgraças que o banirá da cidade. Somente ao final da tragédia, o Príncipe terá condições de assumir o espaço de poder e apaziguar as famílias, tornando-as sujeitas ao modelo social individualista burguês, mais propício para o amor romântico (CASTRO; ARAÚJO, 1978). Em *Antes do Pôr do Sol*, por outro lado, a não referência a qualquer raiz realiza a utopia romântica e, ao mesmo tempo, a torna fortuita a permanência do laço entre os indivíduos. O ideal vitorioso na batalha com a família extensa (relações pré-burguesas) se vê imediatamente ameaçado pela sociedade do espetáculo (relações tardo-capitalistas).

a possibilidade de reatarm o laço perdido quando afirma que está se divorciando, e Celine, ao dizer que não pôde se envolver a sério com mais ninguém³⁹.

Aqui se percebe um deslocamento claro da história de amor em direção à pura vontade individual, sem qualquer fardo social. O *glamour* do amor se mantém, mas justamente sob a condição de que permaneça firme nos corações e saiba lidar com o fortuito, pois não há mais qualquer autoridade a impor a manutenção de uma conduta social específica. Ou seja, desaparece a contenção à trajetória: a prática dos indivíduos é livre não só da família como também de seus sentimentos metafísicos. O amor sobrevive como força supraindividual somente através das vontades individualizadas. A música que Celine fez para Jesse demonstra isso:

Deixe-me cantar-lhe uma valsa/De lugar nenhum, dos meus
pensamentos/Deixe-me cantar-lhe uma valsa/Sobre essa única
noite/Você foi, para mim, aquela noite/Tudo que sempre sonhei na
vida/Mas agora você se foi/Foi para tão longe/No caminho para sua
ilha chuvosa/Foi, para você, só uma noite/Mas você foi muito mais
para mim/Só pra lhe dizer/Não ligo para o que dizem/Sei o que você
significou/para mim aquele dia/Só quero mais uma chance/Só quero
mais uma noite/Mesmo que não pareça certo/Você significou tão mais
para mim/Que qualquer um que conheci antes/Uma única noite com
você/Valeu mil com outra pessoa/Não tenho amargura, meu
querido/Nunca esquecerei essa única noite com você/Mesmo amanhã,
em outros braços/Meu coração continua a ser seu até morrer/Deixe-me
cantar-lhe uma valsa/De nenhum lugar, da minha tristeza/Deixe-me
cantar-lhe uma valsa/Sobre uma adorável única noite.

Barbosa reconhece o caráter não ascético dessa passagem⁴⁰: que a fala de Celine só faz sentido num contexto em que o próprio amor já tem significado bastante diverso do que tinha no romantismo literário e que o cinema já não trata o sexo ou sentimento

³⁹ Esse segundo filme também acaba com a sugestão de que ambos podem ficar juntos, pois Jesse perde o avião e continua a conversar com Celine. Parece que, tal como quando Jesse responde a um jornalista no início do filme, o final em aberto deixa margens para uma interpretação “feliz” ou “desiludida”, de acordo com o gosto do espectador. O filme é tão ambíguo que se tornará uma trilogia, que desenrolará esse reencontro.

⁴⁰ “É uma ascese espiritual, mas não carnal” (BARBOSA, 2009, p.107).

individual como tabu⁴¹, mas não vê nisso algo que reflita e gere uma alteração qualitativa da simbolização do amor no Ocidente, novas imagens afetivas (BARBOSA, 2009). Ao contrário, sua conclusão mais geral é:

O filme de amor é, em suma, um grande bastião das formas tradicionais de amor, e a instituição foi hábil em incorporar mudanças que modernizassem os ideais amorosos sem, no entanto, desidealizá-lo completamente ou afastá-lo dos tipos amorosos tradicionais (BARBOSA, 2009, p.76).

Esse procedimento leva à incapacidade de distinguir entre as formas de imagens que denominamos como de *glamour e cotidiano*, a pensar em ambas como erigidas nos filmes como mero contraponto favorável à reafirmação do amor romântico como amor supremo e verdadeiro, uma noite em que todos os gatos são pardos. Só haveria o contraste entre o conformismo, atípico do cinema, e a vida sempre mitificada por ele. Pelo que observamos na história de Jesse e Celine, é fácil perceber que não se trata de um mero contraste externo entre *real e mito*, mas uma contradição interna à estética romântica, entre o ardente e impulsivo desejo individual e o compulsório e atraente sentimento do amor durador.

A mesma tentativa de conciliação ideal se dá em filmes como *Canções de Amor* (2007), *Alta Fidelidade* (2000) e *Amor e Outras Drogas* (2010).

No primeiro, um musical, acompanhamos a história do namoro de Ismaël (Louis Garrel) e Julie (Ludivine Sagnier), os quais se envolvem simultaneamente com Alice (Clotilde Hesme). Julie é completamente apaixonada por Ismaël, mas se queixa de que ele jamais demonstrou seus sentimentos românticos por ela, não de maneira autêntica. O próprio triângulo amoroso é claramente uma vontade egoísta de Ismaël, que deseja apenas viver o presente, saborear o momento, sem se ocupar com o passado ou com o futuro.

Somente a partir da trágica morte de Julie, Ismaël é levado a refletir acerca do real significado do seu laço com ela e sobre sua própria leviandade. É através do seu

⁴¹ “o sentido de ascese - a preservação e o autocontrole dos prazeres em nome de um amor maior - foi ressignificado no cinema de Hollywood para adequar, de alguma maneira, a liberdade e o desejo de felicidade amorosa rápida encontrados nas práticas sociais contemporâneas” (BARBOSA, 2009, p.106, grifo da autora).

encontro com Erwann (Grégoire Leprince-Ringue), que o protagonista vai descobrindo a necessidade de afeto que possui e pede ao amante: “não me ame tanto, mas me ame por muito tempo”. Ou seja, em meio a sua tragédia amorosa, Ismaël é levado a uma maturidade que põe em xeque a prerrogativa do gozo exclusivo do presente. Nessa *imagem de cotidiano*, essa solução afetiva que volta o amor em direção a um bem-estar e companheirismo menos transcendentais, não vemos também o puro pragmatismo, mas uma *idealização de serenidade e carinho*.

Em *Alta Fidelidade* (2000), Rob (John Cusack) leva um fora de sua namorada, Laura (Iben Hjejle), e, a partir desse fato, faz uma lista dos cinco piores foras que levou na vida, para rebaixar a importância do trauma que vivia e da própria ex-namorada. O primeiro término traumático foi ainda na infância, quando uma menina o trocou por um coleguinha de escola. Em segundo, uma menina de quem ele se livrou por ela não querer fazer sexo com ele e que, em poucos dias, transou com o novo namorado. Em terceiro, uma mulher com quem se envolveu por dois anos sem conquistar real intimidade e o traiu com um colega de trabalho. O quarto caso foi de uma mulher depressiva que o trocou. Por fim, o protagonista é obrigado a concluir, o quinto término mais doloroso foi o com Laura.

A reflexão do personagem, a quantificação e hierarquização são um irônico sintoma da *relatividade de seu sofrimento*. De fato, sua dor é bastante amenizada quando descobre que Laura ainda não teve relações sexuais com seu atual namorado e, na medida em que investiga sobre suas ex-namoradas, vai *se consolando* ao perceber que o largaram ou por bons motivos ou simplesmente porque eram pessoas muito problemáticas, que não o agradariam no presente. Sente-se, então, confortável e pronto para se envolver em uma relação ocasional e sem compromisso com outra mulher qualquer.

E, no entanto, Rob gosta, na verdade, de Laura. É levado a concluir que tinha somente fetiche por outras mulheres e que, no fim, todas têm suas “calcinhas velhas”, todas *perdem o glamour no cotidiano*. Laura, por sua vez, também está cansada e não lhe sobram forças para recusar seus laços com Rob. Essa *imagem de amor cotidiano* já se aproxima mais da adaptação ao utilitarismo, a *idealização* de um casal que se une por certa afinidade, sem alimentar esperanças maiores do que o compartilhamento do dia-a-dia.

Imagem ainda mais interessante, podemos retirar de *Amor e Outras Drogas* (2010), no qual Jaime (Jake Gyllenhaal) é um habilidoso vendedor e um sedutor de mesmo talento, que acaba saindo do ramo de vendas de eletrodomésticos para trabalhar na agressiva indústria farmacêutica, recomendando os produtos da *Pfizer* para o maior número possível de médicos. Numa de suas empreitadas, conhece Maggie (Anne Hathaway), que é doente do mal de Parkinson, apesar de seus apenas vinte e seis anos, e acaba se interessando por ela.

O caráter competitivo e veloz do mundo das vendas impõe-se também no relacionamento dos dois, que, desde o início, têm uma relação recheada de malícias e disputas. O jogo inclui o flerte em que Maggie desmascara, sem hesitações, a hipocrisia da conquista de Jaime e afirma sua inutilidade, visto que ambos desejariam o mesmo *prazer descompromissado*. A curtição aqui, no entanto, como na maioria dos demais filmes, conduz o casal à paixão e a uma contraposição à dinâmica voraz do início. As falas de Jaime ilustram, de modo exemplar, a transposição das barreiras do envolvimento efêmero em nome do reconhecimento de uma *imagem de amor glamouroso*, embora altamente mediado pelo que há de mais mundano (a doença, a fragilidade, o medo) e por suas mais opostas práticas afetivas contemporâneas:

“Eu sou um verme desprezível. Eu conscientemente sou assim. Porque eu nunca liguei pra ninguém, nem pra nada e todo mundo sempre aceitou isso. O Jaime é assim. Você, você nunca me viu dessa maneira. Eu nunca conheci alguém que achava que eu era bom o bastante, até te conhecer. E você me fez acreditar também. Eu infelizmente preciso de você.”

E ainda:

“A gente conhece milhares de pessoas e nenhuma te toca realmente, então conhece uma pessoa e sua vida muda para sempre”.

O trágico, no contexto dessa análise de imagens conceituais do amor, oferece igualmente uma rica experiência. Que tipo de concepção ideal pode estar por trás de desfechos infelizes no cinema contemporâneo? Segundo a análise de Barbosa, tais filmes seriam basicamente correspondentes “ao amor-paixão cinematográfico”, no qual a moral familiar apareceria sendo transgredida pela força de um sentimento ilegítimo (BARBOSA, 2009). Dessa maneira, a morte ou o sofrimento extremo seriam uma

espécie de punição, que reforçaria a representação da família, atendendo aos preceitos da supremacia do amor romântico (sempre legítimo) na indústria cinematográfica. Nas palavras da autora:

nos cabe entender como as narrativas levam o amor-paixão ao sofrimento, numa construção que, ao ser colocada lado a lado com a construção tipicamente romântica, favorece as instituições tradicionais e a defesa dos valores culturais atrelados a ela, em detrimento do amor ilegítimo, irrefreável, lascivo (...) ao associar o happy end ao amor romântico - que visa formar a família - e o final infeliz à paixão - que se coloca à margem da família -, a instituição cinematográfica assume a postura que já foi da Igreja Católica de defender o matrimônio e condenar o adultério e a desobediência. (BARBOSA, 2009, p.132).

Por essa leitura, as imagens glamourizadas não seriam capazes de conviver *sequer com os excessos da paixão sexual*. A sexualidade tornada mais explícita destacaria o amor tórrido e, ao mesmo tempo, seria permitida na idealização do cinema somente em virtude do fato de aos amantes estar destinada a punição (BARBOSA, 2009). Assim, haveria realmente mais do que uma analogia entre os tabus sexuais cristãos e o recato romântico: ambos estariam vinculados ao controle dos indivíduos por parte das instituições e à associação de reprodução e família patriarcal. Seriam, por sua paisagem familiar, os filmes de época os mais propensos a representarem uma realidade trágica, em que as famílias se sobrepõem aos casais.

Mesmo a utopia romântica mais tradicional, no entanto, apesar de ter final infeliz, nem sempre precisa ser compreendida como punição, afinal, tal como já vimos em *Romeu e Julieta*, em muitas narrativas, os amantes punidos não se veem como infratores e é apenas em consideração às agressões do mundo exterior que se amam de forma secreta. É, sem dúvidas, a característica em comum mais importante, dentre as diversas possibilidades ideais de amor hoje em voga, o fato de que elas se entendem *subjetivamente* como relações afetivas legítimas e não como o amor-paixão, socialmente ilegítimo, que só pode se impor ao real quando se divorcia dele. Seja no ideal de amor mais colorido ou no mais desbotado, *a punição* não pode ser simplesmente interpretada como negação, mas tem de ser *avaliada caso a caso*.

Assim, em *Titanic* (1997), como sabemos, a família de Rose despreza a possibilidade de envolvimento entre a nobreza de seu sangue e a pobreza de Jack,

porém a protagonista está disposta a romper com sua família e desembarcar do navio, às escondidas, com seu amado. A rejeição de ambos pela classe alta e seus modos, que é representada na família dela e em seu noivo, vai se desenvolvendo ao ponto de Jack ensinar a Rose como se deve escarrar, prometer ensiná-la a montar a cavalo “como um homem”, levá-la a uma festa na terceira classe, mostrar suas pinturas de mulheres nuas e, por fim, pintá-la, ela mesma, sem roupas. O espectador é levado à fácil conclusão de que a família dela e as classes altas são os elementos cruéis da história e que Jack, Rose e os membros da terceira classe são autênticos e bons. De fato, sequer a sexualidade em *Titanic* (1997) é realmente tórrida; na única cena de sexo entre os amantes, o que se vê é a mão de Rose deixando uma marca distorcida no vidro embaçado pelo ofegar do casal.

A conclusão mais coerente que se pode tirar, a imagem que fica sublinhada em *Titanic* (1997), é o direito de Rose ao gozo pleno da vida, o direito de ser feliz e independente. Esse é até mesmo o significado das palavras de Jack, quando já no mar congelante, depois de ter conduzido sua amada até um destroço flutuante e ela lhe dizer “Jack, eu te amo”, e ele responder:

“Não faça isso, não se despeça de mim, ainda não. Você me entende?
(...) Escute Rose, você vai sair daqui, seguirá adiante. Vai ter muitos bebês, e os verá crescer. Morrerá sendo uma linda velhinha, quente em sua cama, não aqui, não esta noite, não deste modo. Você me entende?
(...) Deve me fazer esse favor, deve prometer que sobreviverá, que não se renderá, aconteça o que acontecer, não importa quão desesperada esteja. Promete agora, Rose, e não quebre nunca essa promessa (...) Não se renda jamais ”

De fato, Jack morre calmo e sereno, mas Rose sobrevive à tragédia, vive até ser muito velha; “cavalga com as pernas abertas”, como ele havia dito que a ensinaria; voa de avião; tem seus filhos, netos; e curte toda a sua existência mundana, até o dia em que está diante dos exploradores do navio para lhes contar sua história de amor, que, segundo ela, permaneceu sempre intacta e secreta bem no fundo de seu coração. Todo o *glamour* do amor aqui se une à estética praticista de nossa época (ŽIŽEK, 2012). É verdade que o símbolo idealista e metafísico, o Coração do Oceano, sobrevive imaginariamente e convive com a existência real: é a cena de Rose anciã jogando a joia valiosíssima nas profundezas do mar, sem jamais tê-la revelado a qualquer pessoa, que o indica, contudo é impossível ignorar sua atração pelo desfrute da vida, sua lição de

amor e bem viver. A imagem que se apresenta é permeada não pelo imperativo da renúncia ou castigo, mas da felicidade espacial, da adaptação ao possível no presente.

Mais próximo da punição dos amantes contraventores, está o caso da narrativa do filme *O Paciente Inglês* (1996), na qual o protagonista Nasch e sua amada Khaterin quase são assassinados pelo marido traído e, em todo caso, acabam por ter a vida destruída e morrem de maneira ainda mais dolorosa pouco tempo depois. Khaterin morre no deserto, sem água e nem comida, e Nasch fica deformado e com os dias contados após ir buscar o corpo da amada e ter o avião alvejado por tropas militares.

A sexualidade tórrida, como observa Barbosa, é acentuada no filme, forjando um clima de paixão vigorosa e secreta (BARBOSA, 2009). As luzes nos momentos de sexualidade são mais sombrias e reforçam a sensualidade e a ilegitimidade do casal. Ainda assim, nesse mesmo filme, temos uma personagem que é o perfeito contraponto de Nasch e Khaterin: é a enfermeira Hanna, que perdeu as pessoas que mais amava na guerra e se dispõe a cuidar e ouvir as memórias finais de Nach, então com a saúde já mortalmente debilitada. A referência de Hanna como ouvinte é muito significativa. A enfermeira já está desenganada quanto aos excessos da paixão e, de fato, mesmo enquanto se envolve com um militar e se preocupa com os perigos que corre ao desativar bombas, ela não partilha da predisposição à loucura dos personagens protagonistas. Ao fim da guerra, ela parte solitária, tendo sido testemunha de uma época de extremos representada pela própria Guerra Mundial e como símbolo personificado de um tempo de idealizações menos radicais, de princípios mais compatíveis com o espírito “da moderação e racionalidade”.

As mais diversas idealizações do amor contemporâneo, com seus desfechos e nuances diversos, por conseguinte, devem ser todas interpretadas como tentativas de elaboração e realização de uma síntese entre as práticas e a cultura, entre os âmbitos mentais do processo social e sua dinâmica socioeconômica. É claro que o final desse processo está em aberto e não significará a redução do complexo social a apenas um modo de ação dos indivíduos, porém os resultados das lutas sociais tendem a consolidar tendências de comportamento. Agora nos deteremos em analisar os impasses introduzidos nas construções e narrativas estéticas do amor nesse momento no qual suas conclusões e implicações de longo prazo estão ainda bastante obscuras.

Capítulo 5 – Medo e sátira: o significado sociológico da estética de paródias e pastiches nas comédias românticas.

A desconfiança inicial com relação aos próprios envolvimento é uma característica bastante presente nos protagonistas de filmes de amor atuais. Acontece que os primeiros encontros são cheios de ambiguidades: há a possibilidade de que o outro busque apenas o prazer ou não deseje arcar com o ônus de um compromisso. Quem desconfia não quer ser passado para trás; ao mesmo tempo, não pode abrir mão da felicidade trazida pela paixão que vive. O diálogo abaixo ilustra como a personagem Maggie, de *Amor e Outras Drogas* (2010), demonstra essa insegurança:

JAIME: É que isso é bom.

MAGGIE: Tá legal, tá na hora de eu tirar a roupa e você pular em cima de mim.

JAIME: O que? Eu não posso falar isso?

MAGGIE: Eu não sei. Primeiro traz a comida, depois quer passar a noite, depois traz roupa, barbeador e, aí meu Deus, é um relacionamento.

JAIME: Eu não quero um relacionamento.

MAGGIE: Pode garantir isso agora? Talvez você tenha humanidade latente.

JAIME: Calma aí, eu só disse que era bom, não pedi você em casamento.

MAGGIE: Eu também não ficaria com alguém doente!

Maggie, desde o início, tenta não se deixar envolver pela lábia de Jaime, não por ser completamente desinteressada, mas pelo medo de se machucar e por prever o ônus que seu prematuro mal de Parkinson trará para Jaime. Seu receio é precisar demais do cuidado dele, é desenvolver muita expectativa no parceiro e se decepcionar posteriormente. Seu amante igualmente não está livre das dúvidas acerca do peso que seu envolvimento com Maggie trará para sua vida e, em dado momento, desiste de permanecer com ela.

É uma reação comum em tais narrativas que a decepção possível ou as interpretações equivocadas da ação do outro se manifestem na busca por outra forma de consolo. Assim, não há o luto temporal em *Amor e Outras Drogas* (2010), ambos os personagens se envolvem em outros relacionamentos fácil e velozmente, até o esperado

reatar e tradicional momento final hollywoodiano, em que todas as crises são parcialmente anuladas diante da escolha definitiva pelo amor. Mas, apesar de suas tendências à “curtição”, ambos brincam: eles descrevem a frivolidade como característica de “vermes desprezíveis” e o amor como indício de “humanidade latente”. A imagem que sustentam de si é justamente correspondente ao que desejam banir do mundo, o *querer* e o *ser* entram num embate angustiante e automistificador. Descobrir quem se é e em que direção sua vontade aponta acabam por se tornar o principal obstáculo para a realização amorosa.

Em *Hitch – Conselheiro Amoroso* (2005), apesar do espírito relativamente entusiasmado em relação ao amor, também se podem perceber diversos indícios dessa ambiguidade contemporânea, a começar pela profissão do protagonista: Alex Hitchens (Will Smith) é um lendário conselheiro amoroso, que tem como trabalho justamente contribuir na superação de barreiras entre homens bem intencionados, porém tímidos ou desajeitados, e mulheres pelas quais estão apaixonados. A teoria de Hitch é que a canalhice de alguns gera uma insegurança, um medo, que impede a aproximação dos casais certos. Racionalizar o comportamento supostamente mais eficiente para cada caso é sua função.

Assim, um grande desafio é ajudar Albert (Kevin James), um homem particularmente atrapalhado e distante dos padrões femininos, a conquistar Allegra Cole (Amber Valetta), uma mulher de beleza ímpar e grande fama. Hitch discute com Albert o modo como deve agir na presença de Allegra, como deve interagir com as amigas dela, como deve dançar com ela e até a forma correta de se aproximar para o primeiro beijo⁴².

Através dos mesmos princípios, o próprio Hitch vai se aproximando de Sara Melas (Eva Mendes), uma mulher bastante desconfiada dos homens e, aparentemente, desinteressada em engajar-se em qualquer relação afetiva. A personagem é a construção típica do cinema contemporâneo de uma mulher independente, inteligente e, por isso, desprovida de ingenuidade quanto aos velhos truques e papéis masculinos. Ainda assim, tendo começado a relação, ela se encanta até mesmo pelas “falhas com estilo” de Hitch. O problema é que ela é uma astuta jornalista, cuja melhor amiga supostamente teve o

⁴² Que nesse filme assume a imagem sublime e glamourosa de “último primeiro beijo”.

coração partido com a ajuda do “doutor do amor”, identidade secreta de Hitch, e vai tentar a todo custo descobrir quem ele é.

Ao descobrir a verdade, ela o confronta, briga com ele e acaba por publicar sua identidade, o que resulta em uma onda de problemas para os casais que ele ajudou a unir, inclusive Alfred e Allegra⁴³. A resolução feliz do filme é a descoberta, por parte de Sara, de que Hitch não ajudava homens amorosamente levianos e, por parte de Allegra, de que não havia uma fórmula para a conquista, que Alfred só pôde ser espontâneo na maior parte do tempo e, ao fim das contas, apenas precisou de ajuda para ter coragem de se aproximar dela⁴⁴. A conclusão de Hitch sobre o amor é “princípios básicos: não há nenhum”, ou seja, aqui o amor continua a possuir lógica autônoma e força própria, apesar de todas as racionalizações, apesar da meditação cuidadosa sobre o porquê dos envolvimento e a dificuldade em lidar com as novas condições sociais de sua realização.

Pode-se ver no cenário narrativo desse filme o panorama da reconstrução da identidade social de gênero pelo cinema contemporâneo e as dramatizações afetivas que se fazem correspondentes, pois os personagens masculinos são incumbidos do *lado ativo* da relação, da aproximação, das técnicas de conquista, dos receios relativos à própria capacidade e potência. Hitch é dominador, decidido e capaz, embora sensível e ético: o modelo estético de um amante que permanece *puro* no mundo contemporâneo. Já Alfred é um tipo igualmente bondoso, mas de menos talento afetivo, de menos virilidade; ele é o lado tragicômico dos *temores e infelicidades* aos quais os homens (dispostos ao amor romântico) podem estar submetidos nos relacionamentos supercompetitivos e rápidos da sociedade pós-moderna. Embora pouco questionadas a cisão sexual e a hierarquia em si mesmas, os vilões semiocultos da história são os garanhões, sua agressividade utilitarista, que repercute no sofrimento de outros homens e das mulheres.

⁴³ O clichê atual do profissional liberal que acaba traindo a confiança do amado depois de um equívoco da interpretação dos sentimentos deste reforça a exploração de todas as possibilidades por parte dos amantes, embora o final permaneça, quase sempre, o da velha felicidade amorosa. Tal lógica não está presente, por exemplo, em *A Princesa e o Plebeu* (1958), no qual o protagonista também jornalista guarda o segredo da princesa sem hesitações.

⁴⁴ Uma série de postulados de Hitch sobre o comportamento das mulheres vai sendo desmentido para demonstrar o quanto o amor é surpreendente e mágico: o modo de dançar desengonçado de Alfred faz sucesso com Allegra, sua ideia de que é necessário dar atenção a melhor amiga de uma mulher para conquistá-la tem resultados cômicos, a técnica para sugerir um beijo é invertida por Sara no primeiro beijo dos dois, etc.

As personagens femininas, por outro lado, são encarregadas do *lado passivo*, de saberem se defender, de terem, basicamente, o direito ao veto ou não em relação ao potencial parceiro e do *medo* concernente ao risco de serem atraídas por esses homens de intenções meramente instrumentais, sexuais. As permanências e discontinuidades dos papéis de gênero mais tradicionais são tanto mais reveladoras no caso das personagens mulheres, pelo fato de que em amplos aspectos sua posição na divisão social dos afetos ter se transformado ainda mais do que as masculinas. *As energias anteriores de medo* do mau casamento, da sexualidade e as preocupações quase exclusivas com a família e filhos parecem, *agora são bastante recontextualizadas, resignificadas e canalizadas em direção à preocupação com a ambígua liberdade afetiva*.

Assim, o *medo* não se foi, apenas mudou sua forma: agora é *temor de ser mero objeto para consumo*, um receio ainda passivo. A característica de Sara, a princípio, é duvidar de tudo, ironizar todos os atos, olhar por cima qualquer potencial parceiro, e não ser clemente com a suposta falsidade masculina, jamais. Allegra e a amiga de Sara representam a ingenuidade, a fragilidade feminina perante as novas violências do “líquido mundo moderno”.

A reação preventiva para tanta desconfiança é o estabelecimento de um vínculo cínico. Só através do tatear lento e inseguro, os amantes podem vir a dar crédito ao sentimento do outro e pelo que eles próprios estão vivendo. Mais uma vez, *Amor e Outras Drogas* (2010) oferece um exemplo claro dessa postura:

MAGGIE: Vamos nessa!

JAIME: Vamos aonde Maggie?

MAGGIE: Quer acabar logo com isso, não quer? Quer trepar?

JAIME: Agora?

MAGGIE: Tá bom, eu deveria agir como se não soubesse se isso é certo ou errado. Aí você me diz que não existe certo ou errado, apenas o momento. Aí eu digo que não posso, enquanto sinalizo que posso, o que você não ouve, pois não está prestando atenção. Pois não importa. Só está buscando um alívio da dor de ser quem é. Mas eu também.

O fato de se tratar, aqui, do primeiro diálogo do casal sobre o relacionamento que estava por começar, dá uma mostra exemplar de como o *cinismo*⁴⁵ pode ser a *postura subjetiva inicial* em um relacionamento amoroso em uma sociedade na qual a *instabilidade dos vínculos* é absolutamente marcante. Maggie não apenas ironiza a tentativa de Jamie de manter as aparências, como, ainda, sua própria posição de leviandade, ao afirmar que só age dessa maneira por também ser demasiado infeliz com a vida que tem e pode ter.

Pode-se argumentar que a resolução alegre de todos os conflitos nos filmes hollywoodianos torna marginais esses elementos denotativos de efemeridade e descartabilidade dos envolvimento; no entanto, os próprios personagens nem sempre tratam essas ambiguidades como plenamente solvidas ao final da história, mas as reconhecem como constitutiva de seu laço. Assim Jamie afirma ao fim:

Digamos que, em um universo paralelo haja um casal como nós. Só que ela é normal e ele é perfeito. E o mundo deles gira em que torno de quanto dinheiro gastarão nas férias (...) Não quero ser uma pessoa sem problemas. Eu quero nós. Eu quero isto.

É o mesmo misto de resignação e entusiasmo que poderíamos constatar em algumas animações cinematográficas recentes. As formas infantis de criar desenhos sempre permitiram uma maior espontaneidade expressiva para os roteiristas, não apenas pela óbvia flexibilidade infinita dos seres que não são de carne e osso, mas também pelo caráter lúdico que o personagem adquire em nosso imaginário. Essa situação os permite expressar - às vezes de maneira mais fidedigna - os processos ideológicos em curso na sociedade, os dramas vivenciados de maneira que poderia ser demasiado pesada na expressão corporal de uma pessoa fisicamente real (ŽIŽEK, 2011).

Um filme como *Shrek* (2001), o qual Barbosa vê como um filme romântico tradicional “travestido” de história pós-romântica, pode ter, portanto, muito mais a nos

⁴⁵ “Ao lado da ansiedade e da depressão, devemos pensar principalmente no cinismo como sintoma de ‘um mundo sem culpa’ (Arantes, 2004). Pois ‘cinismo’ é o nome correto desta posição subjetiva que é capaz de sustentar identificações socialmente disponibilizadas ao mesmo tempo em que ironiza, de forma absoluta, toda e qualquer determinidade (por reconhecer o caráter descartável de tais determinidades). Ela nega reflexivamente aquilo ao que se vincula, criando assim um universo social ‘carnavalesco’ de ‘aparências reflexivas’, ou seja, ‘aparências postas como aparências’. Essa contradição posta que consegue, ao mesmo tempo, ordenar-se como contradição resolvida não é outra coisa do que uma definição perfeitamente adequada da lógica do cinismo. Legitimação que significa: transformar a contradição em uma forma de síntese” (SAFATLE, 2007)

mostrar (BARBOSA, 2009). Shrek tem muito pouco das características de um amante tradicional pré-moderno e, ainda menos, da elegância ou glamour dos românticos modernistas: ele, como ogro do pântano, não apenas está fora do espectro imaginário de seu par, uma princesa aparentemente tradicional de contos de fadas, como ainda possui uma postura subjetiva avessa a qualquer ato considerado sublime em termos típicos do amor romântico cinematográfico, às ritualísticas e gentilezas. Sua discrepância com os príncipes de contos de fada é uma ironia cheia de sentido e acaba por ser vitoriosa com a mudança física (a princesa vira ogro) e da personalidade da princesa Fionna, após envolvimento seu com Shrek.

A maneira como se constrói o casamento entre os ogros também não é diferente: a relação, retratada nas continuações do filme, expressa não a tradicional vida mágica dos casais clássicos do mundo fabular, porém um *cotidiano repleto de afazeres, uma rotina cansativa, a falta de entusiasmo*. Há inequivocamente um teor antiutópico na imagem projetiva do casal atarefado, da mulher sobrecarregada, do homem impaciente, das crianças barulhentas e sujas, etc., mas, inesperadamente, há também a permanência do roteiro antigo, das lutas pela realização do amor e do final triunfal em que as artimanhas inimigas são derrotas pela coragem proveniente do laço afetivo dos amantes, que assim se revelam predestinados.

Certamente aqui estamos diante de uma mudança sociologicamente relevante na forma de conceber a relação amorosa. As brincadeiras, as zombarias constantes têm, em si mesmas, um motivo social, que ora se contrapõe inteiramente às *imagens passadas do amor romântico*, ora tenta atualizá-las. O pêndulo oscila de maneira frenética e em quase cada cena, cada sequência, cada diálogo, parecemos vê-lo flertar com um dos polos do imaginário social do amor.

O desmantelamento da confiança mística e transcendental no poderio do amor nos parece vir acompanhado da sátira por não poder dar uma resposta ao problema do amor (negativa ou positiva), pelo fato do paradoxo ser *forte demais e mesmo as resoluções ideais aparecerem como fora do alcance da vista*. Não se apresenta como possibilidade abdicar da temática amorosa e, no entanto, trabalhá-la como foi trabalhada em outros tempos torna-se irreal, tedioso ou inverossímil para determinados grupos sociais. Em outros âmbitos da cultura e outras representações cinematográficas altamente satíricas, se vê algo bastante similar:

Kung fu Panda, o hit dos desenhos animados em 2008, dá as coordenadas básicas do funcionamento da ideologia contemporânea. O gordo panda sonha em se tornar um guerreiro sagrado do *kung fu*; quando, por pura sorte (atrás da qual, claro, se esconde a mão do destino), é escolhido para ser o herói que salvará a cidade, é bem-sucedido... No entanto, no decorrer do filme, esse espiritualismo pseudo-oriental é minado o tempo todo por um senso de humor cínico e vulgar. A surpresa é que essa autozombaria contínua em nada interfere na eficiência do espiritualismo oriental; em última análise, o filme leva a sério o alvo das piadas intermináveis (ŽIŽEK, 2011).

O paradoxo, então, não pode deixar de ser vivido, de ser sentido, nas formas de integração contemporâneas e nas idealizações imagéticas vinculadas a elas. O indivíduo tem de se tornar desconfiado com relação ao amor e, não obstante, não deixa de acreditar seriamente na possibilidade de que ele se realize de alguma maneira, mesmo que à custa da coerência consigo mesmo. O riso meio infeliz apresenta-se como saída para um beco sem saída, um reconhecimento de que as coisas não correm como deviam e só podem ser suportadas com uma mistura de autoironia, sadismo e misticismo, anexados exteriormente a uma vida incapaz de mudar a si mesma.

O *utópico* permanece como pano de fundo na piada porque as condições materiais para outra forma de vida recompensadora simplesmente não estão dadas, elas precisam ser criadas do ponto de vista social pelos indivíduos que se veem às voltas com ela. O *antiutópico* aparece como forma de defesa, como idealização a buscar segurança na *imperfeição estável* do presente. Ambos os projetos sociais, unidos, dão origem ao inusitado, à discrepância que gera riso. A indiferença, insensibilidade ou repúdio perante tal comicidade, por outro lado, parece significar sociologicamente que o tema risível (ainda) não veio a ser ambíguo, já se tornou trivial ou é tido como reminiscência de algo antiquado por parte dos indivíduos ou grupos sociais refratários.

A *comicidade e o cinismo* de alguns momentos dessas obras parecem estar vinculados ao que Jameson considera a *emergência do pastiche* nas sociedades pós-modernas, que é o momento a partir do qual o próprio modo irônico de se expressar perde parte de seu significado diante da real descrença ou impossibilidade de conceber o que seriam formas culturais ou comportamentais alternativas (JAMESON, 1996). A

paródia moderna, na fase do capitalismo concorrencial, tinha a ver com a capacidade de colocar face a face os dados da realidade e sua assimetria com um *ideal normativo posto de maneira bastante nítida*.

Quando a realidade se apresenta como finalizada e, no entanto, insuficiente, os indivíduos passam a fazer a piada por fazer, a ironizar tudo o que há e caem em certo desespero, pois realmente não encontram sinal de solução para as artimanhas intelectuais que montaram, sua intenção de extrapolar ou copiar para divertir torna-se queda indefinida em uma ruminação acerca das reais razões que o levam a agir como age. Esse jogo aleatório e interminável com os significados estabelecidos é uma expressão estética não hegemônica nas representações do amor, diferente do que ocorre em outras expressões culturais e formas inteiras de expressão artística. A paródia e a construção tradicional parecem ter ainda o privilégio narrativo. Porém é possível que as brincadeiras e o deboche cedam mais lugar para essas recriações quase puramente lúdicas, para montagens do que há de comum em nossas vivências afetivas e o conhecimento dessas recriações imitativas se torne ainda mais relevante.

No que diz respeito aos efeitos histórico-mundiais da espacialização das afetividades, das construções de imagens dela derivadas ou das formas de expressão estética que ganham força através de suas contradições, visivelmente, há grandes diferença entre as localidades. As histórias do Ocidente, modelados pelo padrão social estadunidense, sempre trazem à luz uma forma de experiência urbana e pequeno-burguesa; enquanto muitas narrativas periféricas sustentam uma estética mais vinculada à tradição, à comunidade. Nesse último tipo de narrativa, o lugar social do cinismo e da desconfiança é mínimo, comprovando que tais formas de vivências são bastante específicas da nossa situação histórico-cultural. A desproporção do intercâmbio cultural, o desequilíbrio entre importação e exportação dentre esses universos, no entanto, só faz reforçar por toda parte, e principalmente dentre nós mesmos, a sensação que Jameson afirma ser veiculada principalmente pelo mundo anglo-saxão: a de que “os ponteiros dos relógios estão todos alinhados”, de que o presente e o futuro são o mesmo por toda parte (JAMESON, 1996).

CONCLUSÃO

Ao longo da presente monografia, fizemos questão de sublinhar o máximo possível o caráter socialmente condicionado do amor. Esse caminho parece o mais adequado para escapar das ilusões metodológicas que naturalizam o presente e sempre tomam o *momento dado* do desenvolvimento social como “forma final e verdadeira” das instituições objetivas e subjetivas. Seja em autores que perseguem fervorosamente a imparcialidade ou em autores engajados, tal comportamento acrítico e não dialético frequentemente resulta numa espécie de maniqueísmo, onde *a verdade* converte-se no que é imediatamente dominante e *as falsidades* passam a ser *os desvios*, que subsistem naquela realidade, ou o contrário disso.

A compreensão dos ideais amorosos como frutos tão dependentes da base social quanto quaisquer outras formas de simbolização cultural, portanto, resulta na *refutação das alegações de neutralidade dos afetos*. Efetivamente, enfatizamos que desde a linguagem mais sublimada das *poesias de amor e abstratas* até as *formas de trocas erótico-afetivas mais carnavais* sempre representaram traços de um arranjo social realmente existente, ou seja, possuíam *causas materiais*. O que não contraria o fato do âmago da busca amorosa romântica ser dinâmico, mirando sempre a criação de condições e de linguagens capazes de fazerem jus aos “sonhos acordados”, possíveis ou não, de uma comunhão profunda entre os espíritos apaixonados (BLOCH, 2005).

Nesse sentido, foi imprescindível traçar um caminho que permitisse o estudo acerca de heranças e de incompatibilidades de nossa época em relação a equilíbrios simbólicos outrora vigentes. Vimos como recuamos perante a tradição de resistência à frustração e à dor, visíveis em expressão máxima nos trovadores, mas também em românticos e religiosos cristãos de séculos mais remotos. Ou, num afastamento menor, pudemos notar a centralidade há até algumas décadas atrás da noção de pureza/castidade, que se tornou apenas residual em nossa cultura. Não obstante, não postulamos *a priori* tais posturas nem como corretas, nem como incorretas.

A partir dos referidos posicionamentos históricos, sociológicos e filosóficos, foi possível indicar como o amor romântico se desenvolveu e, inclusive, como nossa época é não mais do que um elo nesse encadeamento histórico. É importante ressaltar um autor como Ernst Bloch, que permitiu uma análise não apenas voltada para a repulsão e

sobrevivência do passado, mas do *ímpeto para frente*, dos afetos e conhecimentos do “ainda-não-existente” (BLOCH,2005).

Análises poéticas, como as de Sthendal, se mostraram também científicas e permitiram reforçar o conhecimento das etapas do sentimento do amor e dos papéis de gênero (STHENDAL, 2007). O autor francês havia sublinhado, em seu século, diferenças no sentimento da paixão entre mulheres e homens e as remetia em grande parte ao modo como o pudor e o orgulho eram estimulados diferentemente em cada um dos sexos e como tal assimetria muitas vezes tinha efeitos desastrosos ou, em outros casos, estimulantes no processo da paixão, que ele chamava “cristalização”.

Esses diversos aspectos analisados certamente podem ajudar a compor um quadro bastante amplo da “economia simbólica” a regular o sentimento amoroso e afetivo-sexual. Ajuda a reconhecer também a historicidade do imaginário social, pois, ainda em nosso tempo, as crenças e utopias não são peça de antiquário, a coleção casual de uma sociedade sem ilusões - são história ativa e em transformação.

Se, como buscamos justificar, não é o mesmo amar em uma sociedade medieval ou em uma sociedade capitalista avançada, não temos escolha senão remeter tais transformações a mudanças na estrutura das sociedades como um todo, nas suas diferenças qualitativas, e não somente a uma história monádica e linear do amor romântico. As diversas interdependências humanas, os múltiplos âmbitos da vida influenciam-se todo o tempo e tornam abstrata qualquer análise sem capacidade de uma apreensão totalizante.

As contradições e até paradoxos a envolverem os amantes historicamente dados parecem ter relação histórica com a perda dos vínculos de *sangue* na sociabilidade moderna e seu correspondente no despojamento da *terra*, analisado por Marx, como condição de indivíduos economicamente deslocados, “soltos e solteiros” em relação às suas comunidades primitivas (MARX, 2011). Destarte, essa duplicidade parece uma imagem luminosa acerca do drama amoroso que mais nos mobiliza enquanto objeto, o da contraposição entre a atual necessidade de consumo/gozo e a carência de laços duráveis, medo da solidão e desamparo.

Associar o enfraquecimento das ligações morais com os membros da “família natural” e da “família conjugal” ao individualismo, como o fazem Adorno e

Horkheimer, é conectar e relacionar justamente o aspecto cultural da vida com as contradições mais elementares da sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 1981). Tal conexão entre a experiência amorosa e o sujeito socioeconômico moderno é ainda ampliada pelo recurso a Jameson, pois, nele, apresentam-se juntas e indissociáveis, história da organização social e análises empíricas de diversificadas manifestações culturais (JAMESON, 1996).

Essa rigorosa análise cultural, associada ao estudo do amor, favorece a cronologização dos diversos momentos do desenvolvimento da cultura romântica, porque deixa claro que a libertação e as perdas em relação aos modos tradicionais de vida não são apenas mudanças de proporções entre instâncias constantes da vida social (“indivíduo” e “sociedade”, por exemplo); e sim alterações qualitativas causadas por modos de existências sociais radicalmente diversas (JAMESON, 1996).

A pesquisa como um todo contribui para a visão de que o afeto contemporâneo é um ser social. Que o indivíduo hodierno, mais do que simplesmente liberto da opressão feudal, teve seus desejos reelaborados em acordo com os imperativos do capital, em acordo com uma cultura voltada para o consumo e parcialmente destituída até da capacidade de cultivar um desejo autêntico (SAFATLE, 2007). A virtude e a pureza dos “relacionamentos puros” mostram-se falsas (BAUMAN, 2004).

A breve genealogia esboçada busca enfatizar tanto o cumprimento quanto o desvio da nova realidade pós-revolução sexual no que se refere ao desejo contemporâneo por liberdade e companhia, por crítica dos dogmas patriarcais e por esperança de amor recíproco. A diversidade das imagens de amor em nossa época e as tendências à espacialização delas são os desdobramentos de todas as conclusões teóricas e metodológicas do presente estudo.

É claro que a visada das contradições internas só puderam se consolidar ao longo da pesquisa empírica com os filmes, pois, como ressalta Barbosa, os filmes permanecem a sustentar certa crença na capacidade regeneradora do amor, que é sua característica desde seus primórdios, e, ao mesmo tempo, encenam práticas típicas de nosso tempo (BARBOSA, 2009). Os “elementos festivos” das tramas devem-se, muitas vezes, à mera inspiração comercial dos filmes, à leveza planejada deles, mas permanecem sendo atraentes porque tais representações traduzem os desejos de amor,

segurança e família culturalmente extraídos dos próprios expectadores, que passam a se identificar com os personagens.

Em contrapartida, não deixa de ressoar o conflito interno, pois notamos como passaram a enfatizar, mesmo através da sátira, a felicidade como necessidade ilusória e, ao mesmo tempo, pertinente a todos os indivíduos. Elementos como a liberdade sexual; a parcial simetria entre os sexos, no que diz respeito ao predomínio de problematizações acerca da ante-sala do relacionamento; o imperativo do gozo/consumo, etc. se articularam com a velha mentalidade modernista do desenlace final, com a transformação *ad eternum* e com “o pote de ouro ao fim do arco-íris” (BLOCH, 2005).

Contrastando as novas condições amorosas com as representações fílmicas não somos levados a atribuir nenhum equívoco fundamental à plausibilidade das narrativas. Seu vício mais deletério está justamente naquilo que escapa ao escopo do presente trabalho, em sua associação com a reprodução demasiado constante *do efetivamente dado*, com seu tratamento limitador e autoritário em relação ao consumidor cultural: está na indústria cultural (ADORDO, HORKHEIMER, 1985). Quando os filmes retratam em seus protagonistas a necessidade subjetiva do encontro amoroso, não estão distorcendo o real, senão dando voz aos desafios dele – ainda que com sua linguagem de clichês e estereótipos.

Se é verdade que na história do amor suas práticas jamais foram plenamente condizentes com seus ideais: o amor de amizade *versus* a mera instrumentalização patriarcal; as pretensões normativas de união voluntária e duradoura *versus* o convívio com papéis de gênero inalterados; a identidade em meio a fragmentação *versus* o utilitarismo cínico; nem de longe, por isso, é correto o raciocínio segundo o qual eliminar o ideal é desejável ou mesmo possível. As antecipações ideais existem em todos os nichos da atividade humana e, enquanto tais, não são tão diferentes na amizade, na paternidade/maternidade, na vida pública, etc. (BLOCH, 2005).

Enfim, as ideias de abertura, de acesso e de facilidade, com as quais o amor hodierno foi caracterizado por muitos autores, devem ser entendidas sem que se caia no equívoco de crer que a experiência amorosa contemporânea é idêntica à dos séculos passados, apenas subtraindo-se a antiga opressão e os sacrifícios, ou de que é despida de fantasias e mistificações em favor de um raciocínio utilitarista e pragmático inequívoco. *Se a “hipocrisia e a repressão” das famílias patriarcais cederam espaço ao “cinismo e*

à indiferença” das relações estimuladas e permeadas pelo mercado, novas configurações devem ser geradas e não aceitas como hedonismo inato, isento de pressupostos e crenças ideológicas. Para Žižek, uma mediação excluída e que poderia ser recuperada é aquela que indica o caminho da disciplina, da contenção e concentração, ou seja, da ascese secular, que, eventualmente, poderia articular autocontrole e prazer (ŽIŽEK, 2009).

Qualquer que seja o caminho concretamente desenvolvido, ele parece ter alguma relação com as estéticas diferentes das *imagens de glamour e cotidiano*. O que se perde, frequentemente, nas primeiras é a capacidade de captar as aleatoriedades, os erros, as imperfeições; nas imaginações cotidianizadas se consegue mapear o fragmentário sem, no entanto, superá-lo simbolicamente, como o desejo parece pedir. O certo é que a busca do *novum* não pode ser descartada, pois, mesmo nos períodos mais tenebrosos da história humana, ele mostrou-se sempre resistente, inextinguível e gerador de contradições que sempre colocam, de uma forma ou de outra, em xeque a permanência das estruturas de sofrimento vigentes (BLOCH, 2005).

É verdade que a consciência histórica do *novo*, que se amplia consideravelmente com a modernidade, alcançou caráter ideológico com o desenvolvimento da indústria cultural, das comunicações e de várias novas forças produtivas surgidas no século XX, em função das relações sociais de produção vigentes (ADORNO, HORKHEIMER, 1985). O *novo* tornou-se, então, em parte, aos olhos de muitos, verdadeira miragem, imagem falsa que disfarça seu oposto, a escassez e aprofundamento das estruturas básicas das velhas exploração e dominações.

Mas é verdade que a mesma contradição entre verdade e mentira, emancipação e dominação, perpassa a *mesmice* decorrente de *imaginações meramente espaciais*, pois, se por um lado, elas são capazes de afugentar o engodo do progresso permanente, de demonstrar que é inverdade a suposta tendência permanente da modernidade caminhar rumo “ao mundo melhor” e desvelar *a desigualdade, a opressão e a brutalidade*, que existem por detrás dos avanços unilateralmente técnicos. Por outro lado, essas representações *se prestam a fazer mera constatação dessa melancólica situação, de se contentarem com a frustração*, vista como característica eterna da vida humana e das utopias. O apego às melhorias cosméticas efetuadas somente pela

linguagem ou o reconhecimento dos males modernos não solve o drama do amor contemporâneo.

Há que se recorrer *ao entusiasmo pelo novo* para superar *o insuficiente do presente*. No cinema hoje, os *“felizes para sempre”* é ainda uma força positiva, nele, a esperança é o sentimento mais forte a alimentar a experiência estética do expectador e razão forte a mover o criador. *Se tal mote pode ser questionado como miséria mitológica, como lenda acostuada a omitir os paradoxos do real, a alienação na vida rotineira, a partir de simples fantasia otimista, não se pode conceber substituir tal clichê por um outro clichê, o da felicidade utilitarista, o do “feliz enquanto durar”.*

A limitação imaginativa dessas forças utópicas mais abstratas e idealistas não poderia, inversamente, ser compreendida como capacidade de imaginar o inteiramente outro, o poder de ver na vida mais do que o imediatamente existente, a alteridade feliz? O pensamento fabular é imaginação antecipatória, é ardil mental e afetivo capaz de conceber um reino livre de escassez, livre da inimizade *a priori* a permear nosso mundo, e um proponente da criação ativa dessa realidade por sujeitos consciente (BLOCH, 2005).

As tendências ao mero *carpe diem* ou o frenesi pelo gozo da vida são hoje extensões de uma sociedade hermeticamente envolta em si mesma, uma forma cultural que se alimenta não exatamente do olhar pela janela, mas do olhar pela fresta da fechadura (JAMESON, 1996). Certamente tal força liberta de um velho ascetismo que escondia dogmas e violências naturalizadas e, portanto, parece *uma idealização de vida necessária* a um mundo em busca de emancipação, porém *o risco de negligenciar o que pode vir a ser*, o contentamento com a torrente de sangue do factualmente existente, seja *na feroz competição econômica* com os demais, seja *na crueldade afetiva entre os amantes cotidianamente desafortunados* não pode ser tolerado. As contradições presentes em nosso imaginário e práticas culturais continuarão a repercutir uma sobre as outras e o certo é que dependerá exclusivamente da *práxis real* dos sujeitos históricos o caminho que a sociedade tomará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABOIM, Sofia. *Da Pluralidade dos Afetos. Trajetórias e orientações amorosas nas conjugalidades contemporâneas*. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol. 24 N. 70 pp. 107 a 122.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Sociologia da Família. In: CANEVACCI, Massimo. (Org.) *Dialética da Família*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, pp. 210-222.

_____. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e Amor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BARBOSA, Karina Gomes. *Um Amor Desses De Cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos – 1977-2007*. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança VI*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Sonetos Para Amar o Amor*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

CASTRO, E. B. Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: BORNHEIM, Gerd. (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978, p. 130-169.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude Nem Favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *A História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

FARIAS, Edson. *Mercados e Intimidades: os mercados do ócio*. Comunicação apresentada no I Simpósio em Memória, Linguagem e Sociedade – UESB. Dezembro de 2010.

ELIAS, Norbert. *Teoria Simbólica*. Oeiras: Celta Editora, 1994.

FROMM, ERICH. *A Arte de Amar*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 2000.

ILLOUZ, Eva. *O Amor Nos Tempos do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

KONDER, Leandro. *Sobre o Amor*. São Paulo : Boitempo, 2007.

LESSA, Sérgio. *A atualidade da abolição da família monogâmica*. Disponível em: <www.sergiolessa.com>, 2012.

MARX, KARL. *O Capital : crítica da economia política : livro I*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857 – 1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

ROSSI, Túlio Costa. *Cinema no Amor contemporâneo : A (re)construção social de um sentimento na cultura de massas*. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v 7, n.20, pp. 221 a 263. Agosto de 2008.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SENNET, Richard. *A Corrosão do Caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro : Record, 2012.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMONNET, Dominique; COURTIN, Jean; VEYNE, Paul; LE GOFF, Jacques; SOLÉ, Jacques; OUZOUF, Mona; CORBIN, Alain; SOHN, Anne-Marie; BRUCKNER, Pascal; FERNEY, Alice. *A Mais Bela História do Amor: do primeiro casamento na pré-história à revolução sexual no século XXI*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STENDHAL. *Do Amor*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VITÓRIA, ANA. *Alberoni diz que só não mudou o enamoramento*. Disponível em: <http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=579137>, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro Como Tragédia Depois Como Farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Lacrimae Rerum*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *Slavoj Žižek fala sobre cinema (GloboNews)*. Enviado por Paulo Alexandre. Duração: 23 minutos e 24 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qeY20SeRdxY>>, 2012.